Richard Wagner-Jahrbuch 1886

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Richard Wagner-Jahrbuch.

Richard Wagner

ML
410
W1
A56

Richard

Wagner-Jahrbuch.

Herausgegeben

von

Joseph Kürschner.

Erster Band.

Thätig ihn Preisenden,
Liebe Beweisenden,
. . . . . .
Euch ist der Meister nah,
Euch ist er da!

Faust I. 1.

Stuttgart.
Im Selbstverlag des Herausgebers.
1886.

Außer vorliegender Ausgabe sind noch 100 numerierte Exemplare auf Büttenpapier abgezogen worden, welche ganz in Kalbleder mit Goldpressung gebunden zum Preis von 20 Mark pro Exemplar bezogen werden können.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Dem Andenken

König Ludwig II. von Bayern

des Meisters

„Königlichen Freund“

und

Schirmherrn seiner nationalen Kunst.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Ein von mir im letzten Winter versandter „Plan" zu dem mit der Ausgabe vorliegenden Bandes in die Erscheinung tretenden „Richard Wagner-Jahrbuch" hat mit wenigen Ausnahmen die rückhaltlose Zustimmung sachverständiger, mit der Wagnerschen Kunstrichtung wohlvertrauter Männer gefunden. Die Aufgabe des „Jahrbuchs" war in diesem „Plane" wie folgt bezeichnet:

> Das „Richard Wagner-Jahrbuch" bezweckt der gesamten Wagnerforschung einen Mittelpunkt zu geben, die Zersplitterung der Kräfte und den drohenden Verlust des Materials zu verhüten, anzuregen zu neuen Arbeiten, an einer Stelle alles zu sammeln, was sich auf Wagner bezieht und die Geschichte der ganzen durch ihn veranlaßten Bewegung bildet. Es soll die Fülle der Wagner betreffenden oder durch ihn angeregten künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Fragen gründlich, aber zugleich verständlich behandeln, litterarischen Ernst mit populärer Propaganda verbinden.

Allerdings erfreut sich die Sache Wagners schon seit Jahren der Vertretung durch eine periodische Schrift, die noch dazu den Vorzug hat, vom Meister selbst ins Leben gerufen worden zu sein: die „Bayreuther Blätter". Nach Anlage und Entwickelung wenden sich diese fast ausschließlich an die Mitglieder des allgemeinen Richard Wagner-Vereins, während das Jahrbuch weitere Kreise zu finden bestrebt ist. Dürfen jene bei ihren Lesern warme Verehrung, vielfach glühende Begeisterung voraussetzen und können sie danach ihre Beiträge einrichten, so muß das Jahrbuch mit den Freunden nationaler Kunst überhaupt rechnen. Es will nicht allein die Gefolgschaft Wagners mehren, nicht nur die Innigkeit der Empfindung für seine Gesamterscheinung erhöhen, sondern vornemlich auf realem Boden das Verständnis für ihn anbahnen,

mit den Mitteln ernster Untersuchung an ihn herantreten, seine historische Bedeutung erkennen und belegen. In ihren Wegen wohl, nicht in dem Zweck, denen diese Wege zustreben, sind Blätter und Jahrbuch voneinander verschieden: beide wollen der von ihnen als recht erkannten Wagnerschen Sache mit ganzer Kraft dienen. Sie ergänzen sich gegenseitig, aber sie rivalisieren nicht miteinander. Während die Bayreuther Blätter im Zusammenhang mit der Propaganda für die Ideen Wagners das ganze Kulturleben beleuchten, faßt das Jahrbuch seine Aufgabe knapper: Hinleitung zur geschichtlichen Erkenntnis Wagners und seiner Werke. Die Bayreuther Blätter verfolgen in letzter Linie ästhetisch-ethische, das Jahrbuch aber verfolgt historische Tendenzen.

Zugleich bedingt die Erscheinungsform beider Schriften einschneidende Unterschiede. Der Vorzug der Zeitschrift besteht in der sofortigen Mitteilung, in dem unmittelbaren Einwirken, der des Jahrbuchs in der Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit des dargebotenen Bildes. Durch seine letzte Abteilung erhält das Jahrbuch zugleich in erhöhtem Grade den Charakter des Archivs, wie es — so darf wohl behauptet werden — bisher nicht bestanden hat. Noch vor dem Erscheinen des Jahrbuchs hat eine Zeitschrift diesen Abschnitt als für das Jahrbuch überflüssig erklärt, ich hoffe, daß sie nach dem Erscheinen ihr Urteil zu gunsten seiner Aufnahme ändern wird. Wer zu lesen versteht, wird in dem neuesten Teil der Bibliographie eine Art von Stimmungsbild erkennen, einen Barometer des derzeitigen Zustandes, aus dem älteren manche Erkenntnis schöpfen, die ihm nirgends in gleicher Weise geboten wurde. Zugleich gibt die Rubrik dem Forscher Hinweise, erspart ihm in vielen Fällen die Benutzung von Bibliotheken, und orientiert auch den Freund der Sache, der weder Zeit noch Gelegenheit zu eigenen Studien hat. Der Hinweis jenes Aufsatzes auf Oesterleins Sammlung kann meine Ansicht nicht ändern, denn abgesehen davon, daß eine lückenlose Vollständigkeit noch vieljähriger Arbeit bedarf, wird die Benutzung doch immer mit Weiterungen verbunden sein und auch da, wo sie geboten erscheint, wird das Jahrbuch sie des öftern erleichtern. Der Katalog der Sammlung ersetzt eine Bibliographie nicht, fehlen doch in diesem z. B. die Kritiken des Kometen, der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 2c. vor 1840, mehrere Aufsätze Wagners in Zeitschriften 2c. allein aus der kurzen, vom Jahrbuch behandelten Epoche. Das ist natürlich kein Vorwurf, aber es soll die Berechtigung unseres Archivs gegenüber Museum und Katalog darthun, der zudem immer nur ohne Rücksicht auf Wert und Unwert notiert,

während jenes die Quellen charakterisiert und meist ihre Resultate im Auszug für jedermann mitteilt. —

Das verspätete Erscheinen des Jahrbuchs ist durch den unpünktlichen Einlauf mehrerer Beiträge verschuldet worden, einige derselben mußten aus eben demselben Grund gänzlich herausbleiben. Das soll im folgenden Jahr vermieden werden.

Der Inhalt des vorliegenden Bandes mag für sich selbst sprechen. Er zeigt hoffentlich bei billiger Berücksichtigung der Schwierigkeiten, die jedes Neue zu überwinden hat, daß die verschiedensten Fragen angeregt wurden, und daß auch absprechender Kritik, wenn sie begründet, das Wort nicht versagt wurde. Ich denke hier namentlich an Wirths Aufsatz über König Marke und Marsops Abhandlung über die Aussichten der Wagnerschen Kunst in Frankreich. Was die letztere anlangt, so glaube ich nach Kenntnisnahme eines Satzes von Eduard Rod (Revue contemporaine II, p. 315), daß auch ehrliche Freunde der Sache in Frankreich, den Marsopschen Auslassungen nicht durchaus widersprechen werden. Und ebenso werden selbst die Gegner der Wirthschen Auseinandersetzungen nicht verkennen, wie sehr dessen sorgfältig durchgeführte Untersuchungen zum Verständnis von „Tristan und Isolde" beitragen. — Der Fortsetzung des Werkes muß es vorbehalten bleiben den ursprünglichen „Plan" noch mehr im einzelnen auszubauen. Aber auch das, was diesmal geboten wird, wurde zu bieten nur möglich durch die freundliche Unterstützung, welche alle Mitarbeiter der Sache angedeihen ließen, und neben diesen die Herren Ferdinand Avenarius, Breitkopf & Härtel, Karl Gleißenberg, Emerich Kastner, Karl Reinecke, P. E. Richter, Schotts Söhne. Ihnen allen besten Dank und damit verbunden die Bitte an jeden Leser und Freund, die Herausgabe des Jahrbuchs nach Kräften durch Mitteilungen aller Art, namentlich auch durch Zusendung von Zeitungsaufsätzen zu unterstützen. —

Daß ich den ersten Jahrgang des Jahrbuchs dem Andenken König Ludwig II. gewidmet habe, bedarf wohl keiner Erklärung. Ich fand mich in dem an seinem Todestage gefaßten Entschluß durch die Vorgänge der darauf folgenden Wochen nur bestärkt. Nie ist die Gemeinheit an einem offenen Grab und beim Abschluß eines erschütternden Dramas lauter geworden als bei dem Hingang des so ideal veranlagten Fürsten. Während rührende Unterthanentreue von einfachen Männern bethätigt wurde, gefiel sich ein Teil der Presse darin, den armen Herrn zu beschimpfen. Mit ersichtlichem Wohlgefallen am Niederzerren und

Beschmutzen des Glänzenden wurde mit plumper Lüge der Patriot und jugendliche Held in einen Feind des Vaterlandes, die geniale Künstlernatur in einen geistlosen Verschwender verkehrt, ja selbst das ästhetische Wohlgefallen an der schönen Erscheinung roh zu vernichten versucht. Ich sage versucht, denn wenn etwas bei diesem widerwärtigen Schauspiele Trost spenden konnte, so war es der Umstand, daß der in der Schändung einer idealen Natur sich gefallende Teil der Presse mit den Anschauungen des Volkes durch alle Schichten desselben in direktem Widerspruch stand. Die öffentliche Meinung deckte sich nicht mit ihrer angeblichen Vertretung. Daß Wagner aus Anlaß der bayerischen Königstragödie wieder die niedrigsten Angriffe erfahren würde, war vorauszusehen. Neid und Bosheit fanden ein dankbares Thema und dieselben Blätter, welche sonst das Recht usurpieren, Fürsten die Vorschrift zu machen an Stelle des Militarismus Kunst und Wissenschaft zu pflegen, verargten hier dem Künstler und König, daß diese sich gegenseitig von ihrem Reichtum mitgeteilt. Es wird eine traurige, aber unerläßliche Aufgabe des nächsten Jahrgangs sein, die Urteile zusammenzustellen, welche über die Beziehungen zwischen Ludwig II. und Wagner nach dem 13. Juni 1886 gefällt worden sind, eine erfreulichere, den bereits von berufener Seite versprochenen Aufsatz zu veröffentlichen, der auf Grund der Quellen wahrheitsgemäß über unsern Meister und seinen „königlichen Freund" berichten soll.

Stuttgart, im Sommer 1886.

Joseph Kürschner.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

Zu Wagners Gedächtnis. Von Heinrich Bulthaupt 1

Ziele und Zwecke. Von Max Koch. 5

Biographisches.

Annalen zur Familien- und Jugendgeschichte Richard Wagners (1763 bis 1813—1823). Zusammengestellt von C. Glasenapp. (Mit einem Orientierungsplan von Leipzig (S. 24) und einer Abbildung von Wagners Geburtshaus (S. 40) 19

Erinnerungen und Begegnungen.

Richard Wagner auf der Nikolaischule in Leipzig (1829). Von A. Löhn-Siegel 72

Eine Begegnung mit Richard Wagner in Dresden (1847). Von Johannes Nordmann 73

Liszts Besuch in Triebschen (1867). Von Richard Pohl 78

Persönliches über Richard Wagner (1873—1877). Von August Lesimple 84

Eine Geburtstagsfeier bei Wagner in Neapel (1880). Von Martin Plüddemann 89

Stellung zu Leben und Kunst.

Aesthetische Hinweise auf das Musikdrama. Von Fritz Koegel. (Batteux 96, Sulzer 97, Wieland 100, Schelling 106, Solger 107, Schleiermacher 108) 95

Die romantische Schule in der deutschen Litteratur und ihre Beziehungen zu Richard Wagner. Von A. Ettlinger 112

Der Naturalismus in der Litteratur und das Kunstwerk Richard Wagners. Von Ernst von Wolzogen 132

Die Darstellung der Natur in den Werken Richard Wagners. Von Heinrich von Stein 151

Das Werk von Bayreuth.

Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung von Karl Heckel 167

Eine Rede Wagners vom 15./9. 1877. Mitgeteilt von Franz Muncker . 196

Einzelne Werke.

Eine deutsche Komödie (Meistersinger). Von Roman Woerner . . 211

Lortzing und Wagner (Meistersinger). Von Heinrich Welti . . . 229

Die König Marke-Frage. Eine Abwehr für das Kunstwerk wider den Meister. Von Moritz Wirth 239

Seite

Richard Wagners Pariser Berichterstattung (Wagners Pariser Korrespondenz vom 23./2. 1841). Von Joseph Kürschner . . . 271
Varianten und Ergänzungen zu Richard Wagners „Autobiographischer Skizze". Von Joseph Kürschner 286

Das Ausland.

Richard Wagner und das Ausland. Von Ludwig Schemann (Frankreich 303, Italien 307, Spanien 307, England 308, Nordamerika 309). 295
Die Aussichten der Wagnerschen Kunst in Frankreich. Von Paul Marsop 310

Chronik und Miszellen.

1877—1886. Ein Jahrzehnt des Vereinslebens in statistischen Daten. (Nach den Angaben der „Bayreuther Blätter".) Von Hans v. Wolzogen 341
Aufruf zum Eintritt in den Allgemeinen Richard Wagner-Verein . 358
Uebersicht über die Zweigvereine und Ortsvertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins nebst Angabe der Mitgliederzahl . . 360
Bibliographie. (Ebenso wie die nachfolgenden Rubriken) von Joseph Kürschner.
I. Richard Wagners Schriften und Kompositionen 1824 bis 1835. (Mit Nachbildungen des Titels von Opus 1 und 2 und eines Programmes des Gewandhauses, wie auch Abdruck von Wagners Artikel „Die deutsche Oper" 376) 365
II. Ausgaben von Werken Richard Wagners 1885 380
III. Schriften Wagners Leben und Wirken betreffend (Musik- und Litteraturgeschichten, Sammelwerke u. dergl. 386, Bibliographie, biographische und kritische Schriften über Wagner 392, Musiktheoretische, philosophische und ähnliche Schriften 400, Verschiedens 407) 386
IV. Aufsätze in Zeitungen (Biographisches 408, Briefe 412, Gedächtnisartikel 414, Stellung zu Leben und Kunst 415, Das Werk von Bayreuth 421, Einzelne Werke 423, Das Ausland 431, Verschiedenes 433) 408
V. Porträte und andere bildliche Darstellungen 434
Theatralische Aufführungen. Die Jahre 1842—1845 u. 1885 umfassend 435
Konzert-Aufführungen 466
Briefe Richard Wagners 1830—1840 475
Kleine Mitteilungen verschiedener Art 483
Register 487

Vorgesetzt ist diesem Jahrgang ein Lichtdruck nach einem von Ernst Kietz gezeichneten Porträt. Vergl. darüber die Notiz von F. Avenarius S. 434.

Zu Wagners Gedächtnis.

Von Heinrich Bulthaupt.

Personen:

Die Muse.
Ein Jüngling.
Ein Greis.

Szene: Ein Hain. Düsterer wolkenverhangener Prospekt. Im Hintergrunde das Grabmal, ein Mausoleum.

Die Muse
(tritt auf im weißen Gewande, einen Eichenkranz im Haar, einen Flor über dem Haupte).

Hier ist die Stätte, wo er Frieden fand.
Schwer lasten über ihrem Dach die Wolken
Und dumpfes Schweigen lagert ringsumher,
Als hätte die Natur vergessen, daß
Es eine Sonne gibt und goldne Sterne,
Daß über diesem Grau der Himmel sich
Und mit ihm eine Welt voll Ahnung wölbt.

Zum Katafalk, der deine Hülle birgt,
Geliebter Sohn, tret' ich, die Göttin, die
Die Saiten dir gerührt, das Herz entflammt.
Auf deine sangbeglückten Lippen drück' ich
Den letzten, schmerzlich-süßen Mutterkuß.
Er nehme von dir, was vergänglich ist,
Und weihe dich der Ewigkeit! — Hinab
In deine Gruft sei dieser Flor gesenkt,
Der dunkle Schleier, der die Aussicht uns
Nach oben hemmt, das thränenschwere Band

Der Sterblichkeit. Und mit ihm senke sich
Aus meinem Kranz ein immergrünes Blatt
In jenen Schoß, der deinen Leib empfing. —

Verschlossen ist die Thür, kein Wächter nah.
Mich bindet weder Raum noch Zeit — schon rauscht
Die Pforte in den Angeln — offen ist
Der Weg. Dort ruht sein Staub — ich bin am Ziel.

(Die Tempelthür hat sich geöffnet und schließt sich hinter der Eintretenden. — Ein Jüngling und ein Greis treten auf.)

Jüngling.

Hier ist's?

Greis.

Hier ist's.

Jüngling.

So laß mich an der Schwelle
Des Tempels, den ich zu betreten schaudre,
Ausatmen, was die Brust mir sprengen will.
Furchtbarer Tod! Dahingerafft mit einem
Gewalt'gen Schlag ein Leben — o, was sag' ich!
Ein Leben nur? nein, eine Welt voll Leben.
Ein Hort unendlich drängender Gestalten,
Ein blütenreicher, fruchtgeschwellter Baum.
Denn nicht nur, was er war und schaffte, starb,
Nein, mit ihm sank die Zukunft und die Hoffnung,
Und ödes Dunkel, trostlos, starrt mich an.

Greis.

Es war ein Mensch, der starb.

Jüngling.

Ein Mensch, jawohl!
Doch einer, der den Reigen führte, der
Hoch auf des Daseins Gipfeln wandelte.
Wenn solch ein Auserwählter scheidet, zuckt
Die Welt zusammen, mitten durch das Herz
Des Lebens geht der Riß, und wer empfindet,
Der fühlt den allgemeinen Schmerz — so hier!

Greis.

Ich stand an manchem Grabe, habe manchem
Die Augen zugedrückt. Dem Großen drängt

Der Größre nach, dem wird ein and'rer folgen,
Ein jeder wird sich dünken, viel zu sein,
Und ist am Ende nichts. Staub wird zu Staub,
Niemand ist unersetzlich.

Jüngling.

Alter Mann!
Mit diesem grauen, freudelosen Glauben
Hast du dein weißes Haar erkauft? Laß mich
Dir stolz erwidern: Niemand ist ersetzbar.
Der Geist, der durch die Adern der Natur,
Lebendig immer, immer zeugend fließt,
In jeder Bildung nimmt er andre Form
Und andres Wesen an, und das, womit
Er Tausenden gekargt, gießt er verschwendrisch
Aus voller Schale auf ein einzig Haupt.
Das that er jenem Toten, der dort schläft. —
Doch laß uns hier nicht streiten. Komm und öffne
Die heil'ge Pforte mir, daß ich sein Antlitz
Noch einmal schaue und an seiner Gruft
Den namenlosen Schmerz gedoppelt fühle.

(Sie schreiten zum Grabmal. Die Pforte öffnet sich, die Muse erscheint auf der Schwelle.)

Die Muse.

Wohin?

Greis (erschreckt).

Wer bist du, fremde Frau, wer ließ
Dich ein?

Jüngling.

Steigt hier das Leben aus dem Schoß
Des Grabes?

Die Muse.

Wundert's dich? Und suchtest du
Den, der da lebt, im Reiche der Verwesung?
Sieh nach, er ist nicht dort.

Greis.

Er ist nicht dort?

Die Muse.

Willst du sein Angesicht nur sehen, um
Die Seele dir zu füllen mit dem Hauch
Des Todes? Bleibe fern! — Willst du verzweifeln?

Entweihe diese Stätte nicht! Du warst
Sein Jünger — wohl so liebe das, was ewig
An ihm und unvergänglich ist! Er war,
Und seine Stätte füllt kein Nachgeborner.
Doch durch Aeonen leuchtet noch der Raum,
Durch den er wandelte, und ewig bleibt,
Was er erschaffen, ewig wie ich selbst,
Die ihn zu Lied und Saitenton begeistert.

Jüngling.

O, sei gesegnet, die du mir die Last
Mit milden Worten von der Seele nimmst.

Die Muse.

Sei du gesegnet, wie du an mich glaubst,
Wie dich sein Geist umschwebt in dieser Stunde.
Schon rauscht es in den Zweigen sehnsuchtsvoll,
Und durch die Lüfte zieht ein heller Streif,
Als wenn sich eine Seele, staubbefreit,
Dem Quell des Lichts, dem sie entstammt, vereinte.
Hab' acht! — Und du, der du im Fron der Gräber
Den Weg verloren, der aus dieser Enge
Uns aufwärts führt, merk' auf geweihte Klänge,
Und stärke deine Brust mit neuem Glauben!
So huldigt dem Unsterblichen! Ertöne,
Du hehres Lied! Steigt auf in neuer Schöne,
Ihr, die er schuf, ihr ewigen Gestalten!
Der Tod versinkt — frei darf das Leben walten!

Der Greis (gerührt).

Das Leben — ja!

Der Jüngling (begeistert).

Ich fühle seinen Schlag.

Die Muse.

Meister, wach' auf! es nahet gen den Tag!

(Greis und Jüngling beugen das Knie. Der Tempel versinkt. Unter den Klängen des Chores aus den Meistersingern: „Wach' auf, es nahet gen den Tag" hebt sich der Hintergrund. Um die bekränzte Büste des Meisters schließen sich, nach oben hin aufsteigend, die Gestalten seiner Werke: Rienzi und Irene, der Holländer und Senta, Tannhäuser an der Bahre der Elisabeth, Lohengrin und Elsa, Tristan und Isolde, Sachs und Eva, Wotan und Brunhilde, hoch oben Parsifal mit dem Gral, zu seinen Füßen die sterbende Kundry. — Der Vorhang fällt.)

Ziele und Zwecke.

Von

Max Koch.

Es ist nicht immer möglich, Erscheinungen der Gegenwart, Aufgaben und Unternehmungen, an deren Verwirklichung mitzuwirken wir selbst berufen sind, im Zusammenhange der historischen Entwickelung zu betrachten. Und doch erhöht es Teilnahme und Freude, fördert das Werk, wenn wir uns zu klarem Bewußtsein bringen, daß die Arbeit des Augenblickes selber wieder ein Glied in der Kette zu werden bestimmt ist, die, unsere Gegenwart mit der Vergangenheit verbindend, zu einer fernen, unerforschbaren Zukunft hinleitet. Nicht die Selbstüberhebung einer Partei, sondern eine von geschichtlichem Sinne geleitete, vorurteilsfreie Betrachtung der Thatsachen macht uns die erste Ausgabe eines Wagner-Jahrbuches zu einem bedeutsamen Vorgang in der Reihe jener Erscheinungen, welche die Geschichte der neueren Kunst zu einer Geschichte des Streites für und gegen Wagner gestaltet haben.

Etwas mehr als dreißig Jahre sind es, seitdem der Streit über die Möglichkeit und Berechtigung dessen, was Wagner „das Kunstwerk der Zukunft" genannt hat, mit unverminderter Lebhaftigkeit geführt wird; etwas mehr als vierzig Jahre, seitdem die ersten Opern des Dresdener Kapellmeisters Beifall, unbefriedigtes Staunen und Abneigung erweckt haben. Noch stehen die Veteranen im Vorkampfe, welche bei Begründung der Neuen Zeitschrift für Musik zuerst für eine Reform in Wagners Sinne ihre Kräfte einsetzten; ihnen, welche die ganze schwere Last der heißeren Tage trugen, mag die Zeit lang scheinen, deren es bedurfte, um dem natürlichen und böswilligen Unverstande nur so viel Boden, als wir jetzt innehaben, abzuzwingen. Für uns Jüngere sind jene Kämpfe bereits eine ziemlich fern gerückte Sache, der wir schon historisch betrachtend gegenüberstehen. Und von diesem

Standpunkte aus schöpfen wir auch wieder ein anderes Urteil über den ganzen Verlauf des Kampfes und seine einzelnen Erscheinungen. Nicht lange dauernd zeigt er sich da, sondern im Gegenteile ist die erste Entscheidung überraschend schnell erfolgt. Selten hat sich die Anerkennung einer neuen Kunst in gleich kurzem Zeitraume in gleicher Ausdehnung vollzogen. Es hat rund vierzig Jahre bedurft, ehe die großartige Schöpfung von Goethes höchster Kunst- und Lebensweisheit, ehe der zweite Teil des „Faust" nur überhaupt allgemeinerer Betrachtung wert gehalten wurde. Und noch heute verhalten sich wie viele — und an ihrer Spitze ein Mann von Friedrich Theodor Vischers Trefflichkeit — durchaus ablehnend der einzig großartigen Dichtung gegenüber. Seit der ersten Aufführung des „Ring des Nibelungen" ist nur ein knappes Jahrzehnt verflossen, und wie durchgreifend hat sich während desselben das allgemeine Urteil darüber geändert. Liest man die Berichte, wie sie z. B. Schletterer für die Augsburger „Allgemeine Zeitung" geschrieben hat, so hält man es kaum für möglich, daß diese Pamphlete erst zehn Jahre alt sind. Auch der erbittertste Gegner würde heute nicht mehr den traurigen Mut zu solchen Aeußerungen finden. Seit den Parsifalaufführungen und des Meisters Tode hat sich die Stimmung merkwürdig rasch verändert. Und wenn tschechische Studenten in Prag wie Deroulèdes Anhänger in Paris gleichen Sinnes Richard Wagner und seine Kunst als einen gewaltigen, besonders eigenartigen Ausbruch deutschen Wesens bekämpfen, so muß dies in einer national erregten Zeit doch schließlich auch Wagners Stammesgenossen zum ernsten Nachdenken veranlassen.

Es wird allmählich sich doch die Zahl derer mehren, welche den innigen Zusammenhang der Wagnerschen Kunst mit den großen politischen Wandlungen der letzten Jahrzehnte klar erkennen. Man wird dann freilich die Verblendung der siebziger Jahre kaum mehr begreifen. Allein selbst den Anhängern des neueren Kunstwerkes hat — der Vorwurf läßt sich ihnen nicht ersparen — der Zusammenhang Wagners mit der geschichtlichen Gesamtentwickelung niemals klar vor Augen gestanden. Bei aller Dankbarkeit, die wir des Meisters älteren Freunden schulden, bleibt es doch eine nicht zu verhüllende Thatsache, daß gerade der unhistorische Sinn, mit welchem seine Verehrer vielfach ihn gefeiert und gepriesen haben, das entgegenstehende Mißverständnis eher mehren als zerstreuen half. Das Vorurteil, Wagner stehe der ganzen älteren Kunstentwickelung feindselig, sie völlig verneinend gegenüber, ist zwar in vielen Fällen ein absichtliches, boshaftes; in

noch mehr Fällen aber ist diese alberne Anschuldigung aus der unklaren Bewunderung der Freunde selbst hervorgegangen. Die hellenische Sage läßt freilich Pallas Athene im Waffenschmucke mit einem Schlage vollendet aus dem Haupte des Zeus hervorgehen; allein im menschlichen Leben bilden sich auf allen Gebieten große Erscheinungen nur schrittweise, langsam aus. Der siegende Reformator bringt nicht etwas absolut Neues, spricht keine bisher unerhörten Ideen aus, sondern faßt die vereinzelten erfolglosen Bestrebungen vorangegangener Jahrzehnte, Jahrhunderte kräftig zusammen; er tritt in dem Augenblicke auf, in welchem das bisher in einzelnen lebende Gefühl von der Notwendigkeit einer Reinigung, Befreiung instinktmäßig weitere Kreise einer Nation ergreift. Darin besteht eben das Genie, daß es den notwendigen Gang der Entwickelung erkennt, die vereinzelten fruchtlosen Ideen und Bemühungen der Vorgänger zu einer geschlossenen Gesamtanschauung und Gesamtleistung zusammenschweißt wie Siegfried des zerschlagenen Schwertes Stücke. Diese erscheint dann freilich der staunenden Menge als etwas unerhört Neues, dem sie fremd und mißtrauisch gegenübersteht. Die vielen vorangehenden vergeblich strebenden Pfadfinder hat sie ja nicht beachtet; mit einem Schlage sieht sie ein unbekanntes Land erschlossen, und nun eifert sie gegen den gefährlichen Mann, welcher den schon geregelten Boden verlassen hat, auf dem sie in ihrer Weise fortschreiten, d. h. sich im Kreise bewegen wollte.

Wagner war durchaus ein Reformator; überall hat er bewußt oder unbewußt sich an Vorgänger und Vorhandenes anzuschließen gesucht. Nur notgedrungen brach er mit bestehenden Mißständen. Der Verfasser von „Oper und Drama" durfte wohl wie Goethe von sich rühmen, daß vor seinem geschichtlichen Blicke die Hauptumrisse aller vergangenen Zustände jederzeit fest ständen. Da er aber auf den Titeln einiger seiner Schriften das Wort Revolution gebrauchte und eine ins Ungeheure vergrößerte Sage von seiner Teilnahme an der Dresdener Revolution von gewissen Leuten geschickt verwertet wurde, so galt er den meisten als der Umstürzer alles Bestehenden. Wie die Könige der Staaten, so hieß es, wolle er die Könige im Gebiete der Kunst beseitigen, er, dem die Anhänglichkeit des Deutschen an seinen Stammesfürsten so in Fleisch und Blut übergegangen war, daß er als erstes Gesetz für den Freistaat Sachsen forderte: „Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem Königshause Wettin und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt fort." Wagner selbst hat in jeder Lage seines Lebens die klarste Er-

kenntnis und das lebhafteste Gefühl seines Zusammenhanges mit der gesamten vorangehenden Kunstentwickelung gehabt. Der Verfasser des „Rienzi" legte, in Paris weilend, 1840 seine noch etwas unklaren Ideen über eine Umgestaltung der Oper, die aber doch schon im Keime seine späteren ausgebildeten Anschauungen enthalten, Beethoven in den Mund („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", Schriften I, 136); in seinem Geiste und ihm zu Ehren erklärte der Meister bei der Grundsteinlegung in Bayreuth wirken zu wollen. In demselben Sinne richtete er im Hinblicke auf die systematischen Verleumdungen der Gegner folgenden Brief an Ludwig Nohl:

Herrrn

Dr. L. Nohl, Professor.

Arcißstraße

München.

Geehrter Herr!

Sie haben mir eine große Schmeichelei erwiesen, indem Sie, in besonders auszeichnender Weise, meinen Namen dem der Herausgabe der Briefe Beethovens voranstellten. Was Sie thaten, als Sie dieses Buch mir widmeten, müssen Sie wissen: Sie müssen wissen, daß Sie dadurch alle diejenigen kränken, die sich fortgesetzt angelegentlichst bemühen, dem Publikum weis zu machen, ich verachte unsere musikalischen Klassiker. Aus welchem Grunde man diese thörichte Meinung aufrecht erhalten wünscht, muß Ihnen ebenfalls nicht unbekannt sein. Ich habe demnach anzunehmen, daß Ihre Widmung einer bestimmten Erklärung gleiche, und danke Ihnen bestens dafür.

Mit grüßender Hochachtung

Ihr

ergebenster

München, 31. Mai 1865. Richard Wagner.

Ich weiß nicht, ob irgend ein anderer großer Künstler so unbedingt seine Abhängigkeit von der geschichtlichen Entwickelung betont hat, wie Wagner es that; daß dieselbe nie bei einem großen Künstler so sehr von Freund und Feind verkannt wurde wie bei Wagner, dies steht fest.

Wagner selbst betrachtete den Zusammenhang der Kunst*werke*. Wie weit seine so viel verlästerte Theorie mit früher vorgetragenen Kunst*lehren* zusammenhing, das konnte er selbst nicht einmal wissen. Eine planmäßige Durchforschung nach dieser Richtung, welche eine der Aufgaben des Jahrbuches sein wird, hat noch kaum begonnen; bisher hat

man sich begnügt, vereinzelte Aussprüche Schillers u. a. m., wie sie der Zufall zeigte, anzuführen. Das weitaus wichtigste ist Wagners Zusammentreffen mit Lessing. Daß Lessing in der Fortsetzung des Laokoon auch von der dramatischen Kunst handeln wollte, das hat man längst, und hat wohl auch Wagner aus Lessings Brief aus Hamburg an Friedrich Nicolai vom 26. März 1769 gewußt, während man die hohe Bedeutung der Bemerkungen über das Verhältnis des Orchesters zum modernen Drama im 26. Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" übersehen oder ganz falsch verstanden hat. Allein erst 1869, da Wagner seine theoretischen Hauptwerke längst veröffentlicht hatte und eben in seinem „Beethoven" eine Philosophie der Musik ausarbeitete, kamen aus unbekannten Handschriften Aufzeichnungen Lessings ans Licht, welche dazu bestimmt waren, im dritten Teile des Laokoon der Untersuchung über Wesen und Aufgabe der dramatischen Kunst zu Grunde gelegt zu werden.

„Die Vereinigung willkürlicher, aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen, aufeinander folgenden hörbaren Zeichen," sagt Lessing, „ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

„Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

„Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch die Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst immer zu einer Hilfskunst der anderen macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.

„Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen. In

der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hilfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne. In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio, aus der unnötigen Häufung der Personen; aus der übeln Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. Der Sänger will beim Abgehen für seine Kadenz beklatscht sein. Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern gegen die besten des Metastasio untersuchen.

„Oder wollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der anderen subserviert, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviert, nicht der anderen schadet und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses Subservieren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, daß die eine der anderen so viel nachgibt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen."

Es geziemt sich wohl, diese noch keineswegs nach Gebühr verwerteten Worte Lessings, auf die jede historische Betrachtung Wagners zurückgreifen muß, gleich im Beginne des Wagner-Jahrbuchs nachdrücklichst hervorzuheben, denn vielleicht beispielslos ist ein unbewußtes Zusammentreffen derart, wie es hier zwischen Wagner und Lessing stattfindet. Den Verfall des Schauspiels dem Einflusse des musikalischen Dramas zuzuschreiben, war zu verschiedenen Zeiten gang und gäbe; niemand hat heftiger und für kurze Zeit erfolgreicher die Oper bekämpft als Lessings Gegner Gottsched. Die Gegner Wagners berufen sich mit Vorliebe auf den Dramaturgen Lessing, den Sonderer der verschiedenen Künste; sie suchen auch hier Wagner in einen tadelnswerten Gegensatz zu den großen Meistern und Lehrern deutscher Kunst zu setzen. In Wahrheit muß man sagen, jene Worte Lessings wären als Ausgangspunkt von Wagners theoretischen Werken anzusehen,

wenn Wagner von ihrer Existenz hätte wissen können. Nur von seinem Genius geleitet, hat er jedoch unbewußt da zu arbeiten angefangen, wo Lessing sein Wirken unvollendet abbrechen mußte. Gerade Lessing wollte, nachdem er Wesen und Mittel jeder Kunst in ihrer Sonderung erforscht hatte, im Drama ihre Vereinigung zum Gesamtkunstwerk anstreben. Mögen moderne Kunstlehrer theoretisch konstruierend immerhin jede dramatische Verbindung von Poesie und Musik als unreine Zwittergattung geringer stellen, die Meinung des Verfassers des „Laokoon" stimmt mit der ihren nicht überein. Wir kennen keine Aeußerung Lessings über Gluck und seine Reformen, allein aus dem mitgeteilten Entwurfe zur Laokoonfortsetzung ersehen wir zur Genüge, daß Lessing eine dramatische Umgestaltung der Oper wünschte. Zwischen Lessing und Gluck herrscht ganz entschieden eine innere Verwandtschaft, die beiden ergänzen sich gewissermaßen. Allein noch in keiner Litteraturgeschichte ist, soviel ich weiß, auf diesen Zusammenhang hingewiesen worden. Wir besitzen ebensowenig eine höheren Anforderungen genügende Darstellung der ganzen durch Gluck hervorgerufenen Bewegung. Wagners Verhältnis zu Gluck ist noch niemals in historischer Auffassung untersucht worden, denn Ludwig Nohls Monographie über „Die Entwickelung des Musikdramas" (München 1870) kann doch einer ernsten Kritik keineswegs genügen. Ich habe in der Pariser Nationalbibliothek verschollene Schriften durchgesehen, in denen man nur die Namen zu ändern brauchte, um sie als neue Kritiken über die durch Wagner angeregten Streitfragen überall gelten zu lassen.

In der Hitze des Streites hat man den unverständigen Schmähungen mit enthusiastischer Bewunderung geantwortet; das war sehr begreiflich, wohl auch notwendig und nützlich. Man wird Wagner mehr gerecht werden, wenn man ihn, und dazu ist jetzt, denke ich, bereits die Zeit gekommen, in seiner historischen Stellung zu verstehen strebt. Wenn sich dabei vielleicht herausstellen wird, daß auch Wagner mehr, als kritiklose Bewunderer zugeben möchten, auf Vorgänger sich stützt, daß manches seiner Urteile einzuschränken oder zu erweitern ist, so wird nur der Unverstand daran Anstoß nehmen. Was der Meister nach einer Seite vielleicht an unbegründetem Lobe verliert, das wird auf vielen anderen Seiten reich ersetzt, denn erst im Zusammenhange mit der hundertjährigen Entwickelung wird seine ganze Größe erkennbar. Die volle Bedeutung und unvergleichliche Hoheit der Goetheschen Faustdichtung wird nur dann ersichtlich, wenn wir die Entwickelung der uralten Zaubersage, die Volksbücher und Dramen vom Dr. Faustus,

in ihren groben Umrissen kennen gelernt haben. Ganz dasselbe gilt z. B. von Wagners Nibelungendichtung. Das ist freilich thöricht, wenn man die „Edda" nur als eine Vorarbeit zum „Ringe des Nibelungen" betrachtet, deren Zweck die Stofflieferung für Wagner gewesen. Niemand würde über solche Albernheit mehr gespottet haben als Wagner selbst. Das aber kann man sagen: Wie die alte Zaubersage in Goethes „Faust", so hat die alte mythische germanische Stammessage von dem göttlichen Helden, an dessen Schicksal das Weltenlos geknüpft ist, in Wagners Dichtung ihre höchste künstlerische Gestaltung erlangt. Die Sage ist in den verschiedensten Fassungen auf den wechselnden Kulturstufen in immer veränderter Gestaltung hervorgetreten. Nachdem unzählige Dichter sich an ihrer Formgebung versucht haben, die Wissenschaft ihren tiefen Sinn zu deuten gestrebt hat, gelingt es nach all diesen unzähligen Anstrengungen einem großen Dichter, das sinnliche und symbolische Element der alten Mythe in lebendiger Einheit zu erfassen und im Gesamtkunstwerke darzustellen. Es gibt nun eine Reihe von Schriften, welche die Geschichte der Nibelungendichtung zum Gegenstande haben. Allein wie durchaus ungenügend sind die meisten! Im Jahre der ersten Aufführungen in Bayreuth wagte es Karl Rehorn („Die Nibelungen in der deutschen Poesie", Frankfurt 1876), noch nicht seinem persönlichen Wunsche nachgebend, „auch Wagners Bühnenfestspiel" in den Kreis der Betrachtung zu ziehen; 1882 räumte A. Stein („Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiele", Mühlhausen) Wagners Drama „mit Rücksicht auf die Berühmtheit der Dichtung, sowie unter Beachtung des Umstandes, daß dieselbe kein gewöhnliches Opernlibretto", wenigstens im Anhange eine eigene Stellung ein. Das war immerhin ein Fortschritt, denn 1869 wurde Wagners Name in einem 224 Seiten starken Buche über „Die moderne Nibelungendichtung" überhaupt nicht genannt. Allein auch in Arbeiten, welche Wagners Dichtung größere Beachtung schenken, fehlt es an eigentlich historischer Auffassung. Grillparzer und Graf Schack haben gezeigt, wie die Blüte des spanischen Dramas darauf beruhte, daß immer wieder dieselben Stoffe bearbeitet wurden, wobei der neue Bearbeiter das Werk seines Vorgängers zu Grunde legte; durch ein ganz ähnliches Verfahren hat Shakespeare die Vollkommenheit seiner Werke erreicht. Die neueren Dramatiker suchten mit Vorliebe nach neuen Stoffen; behandelten sie aber bereits dramatisierte, so vermieden sie es sorgfältig, aus den Werken ihrer Vorgänger zu lernen. Wagner dagegen folgte den großen Dramatikern der früheren Jahr-

hunderte. Er hat die zahlreichen Nibelungendramen, welche seit 1808 in Deutschland entstanden waren, wohl zu Rate gezogen, aus ihren Fehlern gelernt. Wie bei manchen Dramen Shakespeares und Calderons, wie bei Goethes „Faust" kann man auch beim „Ringe des Nibelungen" und ähnlich, doch in schwächerem Grade bei „Tristan und Isolde" sagen, ihr Dichter sei in gewissem Sinne auch der abschließende Redakteur einer Reihe von Dichtungen gewesen. Gerade für die Nibelungendichtung hat Wagner bedeutende Anregungen von dem heute vergessenen Fouqué empfangen. Man hat wohl über sein Verhältnis zur romantischen Oper Webers und Marschners Untersuchungen — mehr gefordert als gegeben, freilich auch wohlmeinend die grundfalsche Behauptung aufgestellt, es sei eines von Wagners Verdiensten, diese romantische Oper beseitigt zu haben, während in Wahrheit Wagners Musikdramen eben die höchste Ausbildung der romantischen Oper sind. Von Wagners Zusammenhang mit der litterarischen Romantik war überhaupt nicht die Rede, und doch geht er von ihr aus und bleibt unter allen Verhältnissen ihrem Idealismus treu, während seine gern betonte Berührung mit dem jungen Deutschland eine ganz oberflächliche ist. Jede geistige Bewegung, welche auf die Wiederbelebung und Erstarkung des deutschen Volkes von Einfluß war, spiegelt sich in Wagners Werken wieder. Ohne Jakob Grimms Schrift über den altdeutschen Meistergesang (Göttingen 1811) hätte Wagner seine „Meistersinger" nicht geschrieben. Und eine gerecht urteilende Geschichte der Wiedererweckung deutschen Altertums wird hinwiederum Richard Wagner als denjenigen zu rühmen haben, welcher allein mehr als alle Gelehrten, Dichter und Künstler zusammen den Sinn für die altdeutsche Dichtung und Sage im Volke geweckt hat. Kein deutscher Dichter außer Goethe hat auf die bildende Kunst so großen Einfluß ausgeübt wie Wagner; er allein hat auch die Plastik zur Wiedergabe der dichterischen Gestalten seiner Werke angeregt, was selbst der Goetheschen Poesie nicht in gleichem Grade gelungen ist. Die politische oder richtiger nationale Bedeutung Wagners ist auch von befreundeter Seite noch nie in ihrem vollen Umfange gewürdigt worden.

Wäre die Verblendung nicht ärgerlich und betrübend gewesen, man müßte lachen über die Naivität, mit welcher ein Aufschwung der deutschen Poesie als Folge der deutschen Waffenerfolge erst mit Sicherheit prophezeit, dann die Nichterfüllung der Weissagung bejammert wurde. Denn daß in Wagners Dramen die deutsche Kunst, das deutsche Drama ihre neue großartige Entfaltung erlebe, das beachtete man nicht. Wagner selbst hatte in dem schönen Gedichte „Zum

25. August 1870" (Schriften VIII, 415) wohl deutlich genug es ausgesprochen, wie Deutschlands Erhebung ihm und seiner Kunst ein neues Leben geschenkt. Vielleicht wird es einmal auch bekannt werden, welchen segenbringenden Einfluß der von allen politischen Parteien Bayerns gleichmäßig bekämpfte Günstling König Ludwigs II. auf des hochherzigen Fürsten deutsche Gesinnung und Thaten ausübte. Die Erkenntnis aber wird aus einer geschichtlichen Betrachtung schon heute hervorgehen: ohne die deutschen Kampfes- und Siegestage von 1870 wären die Bayreuther Festtage deutscher Kunst von 1876 unmöglich gewesen. Unsere einsichtsvolle Tagespresse meinte, Wagner müßte sich durch den Besuch des deutschen Kaisers und seiner Fürsten in Bayreuth persönlich geschmeichelt fühlen, und suchte die schlauen Intriguen, welche sie dahin gelockt, auszuklügeln. Es fiel den Neidharten nicht ein, daß sie hier einen großen geschichtlichen Vorgang bekrittelten. Zum erstenmal war in Deutschland eine große, durchaus eigentümliche Nationalbühne entstanden, eine nationale Bühne, wie sie England unter Elisabeth, Spanien unter den Philippen, Frankreich unter Ludwig XIV. besessen haben. Die deutschen Fürsten, glücklicherweise einmal nicht „in falscher welscher Majestät" dem Geiste ihres Volkes entfremdet, gingen auch in der Anerkennung deutscher Kunst wie sechs Jahre früher in deutscher Politik ihren Völkern voran. Freilich blieb dem Bayreuther Werke gegenüber dann der blinde Hödur schadenkräftig genug, um dem Meister fürs erste die Sicherung seines Werkes unmöglich zu machen.

Es hat sich ja seitdem manches zum besseren gewendet; den Werken gegenüber beginnt der Tadel immer bescheidener aufzutreten. Ohne allzu vertrauensselig zu sein, kann man heute schon die Zeit voraussehen, in welcher diejenigen, welche „Nibelungenring" und „Meistersinger" verurteilen, sich so vereinzelt finden werden wie diejenigen — es gibt ja auch deren noch heute — welche an Goethes und Shakespeares Werken mehr zu tadeln als zu loben wissen. Die Wagnerschen Opern — denn seine Dramen zu Opern herabzudrücken, ist das offenbare Bemühen mancher Bühnen — sind bereits in die Mode gekommen. Einerseits nun ist ihre Verbreitung sehr erfreulich, soweit die Hoffnung bleibt, daß trotz aller Verballhornung (in Frankfurt a. M. z. B. hält man die Rollen Alberichs und Erdas! im „Siegfried" für entbehrlich) der unverwüstliche Gehalt der hohen Werke auf Darsteller und Publikum läuternd einwirkt; andererseits tritt aber mit ihrer immer zunehmenden Beliebtheit auch die von Wagner selbst so gefürchtete Gefahr immer

näher, daß sie allmählich als gleich mißachtete Glieder des gewöhnlichen Theaterrepertoires angesehen werden. Das Verständnis für Richard Wagners einzig großartige Erscheinung und seine Kunst hält mit der Ausbreitung seiner Dramen keineswegs Schritt. Von seiner historischen Stellung und Bedeutung haben die wenigsten Freunde der Wagnerschen Musik eine Ahnung. Es ist kein geringes Verdienst der „Bayreuther Blätter" und ihres Herausgebers, dieser Gefahr der Verflachung gegenüber nun seit 1878 fortwährend scharf gegenüberzutreten und die allgemeine Kulturmission Wagners in den Vordergrund zu stellen. Ihre Absicht ist durchaus anzuerkennen. Allein sie sind doch nur auf das Verständnis eines äußerst kleinen Kreises berechnet. Es ist nicht immer leicht, ihrem allzuhohen idealen Fluge zu folgen, und hier und da würde man doch einen auch äußerlich mehr erkennbaren Zusammenhang mit Wagners Kunstwerken wünschen, wenn auch ein innerer Zusammenhang stets vorhanden bleibt. Um mit mehr Erfolg das Verständnis für die ideale, oder in ihrem Sinne zu reden religiöse Bedeutung, welche die „Bayreuther Blätter" Wagner zuerteilen, zu fördern, bedarf es zuerst einer etwas realistischen Vorbereitung. Wagner in seiner Zeit, von ihr gebildet und bekämpft, selber sie bildend und bekämpfend, gilt es zunächst kennen zu lernen. Als eine historische Erscheinung müssen wir ihn würdigen und begreifen lernen. Dies zu bewirken, ist die Aufgabe des Wagner-Jahrbuches.

Wohl weiß ich, welche Zufälle bei litterarischen Gründungen mitwirken, und doch möchte ich nicht bloß ein Spiel des Zufalls darin erblicken, daß wir zehn Jahre nach der Eröffnung des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth ein Wagner-Jahrbuch erscheinen sehen, nachdem bereits seit längerer Zeit in Deutschland und Frankreich eigene Wagnersche Zeitschriften erscheinen. Wir hatten bisher in Deutschland drei Jahrbücher, welche sich nach dem Namen eines Dichters nennen. 1865 trat das Shakespeare-Jahrbuch ins Leben, dem 1867 das Dante-, 1880 das Goethe-Jahrbuch folgte. Wie weit sich der englische, italienische und deutsche Dichter auch durch Naturanlage, Volk und Zeitalter unterscheiden, darin gleichen sie sich, daß jeder zugleich als der anerkannte größte Vertreter seines Volkes und Zeitalters von seinen Landsleuten und der ganzen gebildeten Menschheit verehrt wird. Unermeßlich ist der Einfluß, den sie auf die Bildung ihrer Nation ausgeübt haben. Und das nun möchte ich als ein glückliches Omen, als eine schwerwiegende Thatsache bezeichnen, daß den drei Jahrbüchern, die sich nach Shakespeares, Dantes, Goethes Namen nennen, ein Wagner-Jahrbuch

zur Seite tritt. Noch gilt es ja der weitaus überwiegenden Mehrzahl als Aergernis und Thorheit, wenn wir den deutschen Meister von Bayreuth dem Dichter der „Divina Commedia“ und des „Faust“, dem Dichter von „Hamlet“ und „Makbeth“ gleichberechtigt zur Seite stellen. Wie lange ist es aber denn her, daß man Shakespeare, dem 1616 gestorbenen, einen solchen Ehrenplatz einzuräumen geneigt war? Noch keine hundert Jahre. Richard Wagner ruht seit kaum drei Jahren erst von Kampf und Sieg aus in dem Garten zu Bayreuth. Die Erkenntnis dessen, was er seinem geliebten Volke, das ihm mit Undank lohnte, war, wird wachsen von Jahr zu Jahr. Es gilt nur, aus dem wogenden Tagesstreite, aus der Parteien Gunst und Haß sein Bild und Wirken zu retten; die geschichtliche Betrachtung wird ihm, der in der Kunst der würdige Vertreter des neuerstandenen deutschen Volkes ist, sein volles Recht zuerkennen. Ihn als geschichtliche Erscheinung im Zusammenhange der Gesamtentwickelung darzustellen und das Verständnis zu fördern, ist die nächste Aufgabe. Ein neuer Abschnitt für die Betrachtung, das Verständnis Wagners folgt den stürmischen Kampfestagen. Der ernsten Arbeit aller treugesinnten Freunde „deutscher Art und Kunst“ bedarf es deshalb nicht minder. Wenn heute denn neben das Dante-, Shakespeare- und Goethe-Jahrbuch das Richard Wagner-Jahrbuch tritt, so sei uns das eine freudige Gewähr, daß bald auch von weiteren Kreisen Wagner anerkannt werde als ebenbürtiger Genosse der drei größten Vertreter der italienischen, englischen und deutschen Kultur.

Biographisches.

Annalen zur Familien- und Jugendgeschichte Richard Wagners.

(1763—1813—1823.)

Zusammengestellt von C. Fr. Glasenapp.

Einleitung.

Im Jahre 1750 konnte Voltaire in einem Briefe von Berlin aus schreiben: „Ich lebe hier in Frankreich; man kennt nur unsere Sprache. Deutsch ist nur für die Pferde und für die Soldaten."

Aus den hochmütigen Worten des eiteln Emissärs französischer Zivilisation fällt ein greller Lichtschein auf den damaligen Zustand deutscher Bildung. Der Nation war in der Ohnmacht einer tiefen Erschöpfung am Ende selbst ihr letztes Gut, die eigene Sprache, abhanden gekommen. Lateinisch war Rede und Schrift des Gelehrten, Französisch des Adels und der vornehmen Welt, mit französischen Floskeln zierte sich selbst der Verkehr des Bürgers; deutscher Atem, deutsche Zunge schien einzig noch auf Flur und Feld, in die Werkstatt und hinter den Pflug entwichen. Und während so die Ausrottung deutschen Namens und Wesens vollständig geglückt und besiegelt schien, schloß eben, vergessen und einsam, von schweren Lebenssorgen bedrückt, der Leipziger Thomaskantor Sebastian Bach sein müdes Auge, die Seinigen in Armut und Entbehrung zurücklassend. Von ihm konnte Richard Wagner sagen, er habe „während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes" repräsentiert.

Auf ein solches innerliches Weiterleben angewiesen war alles, was sich von diesem Geist aus den blutigen Erschütterungen verwüstender Glaubenskämpfe gerettet. In tiefer Entkräftung nach innen

wie nach außen war dem Deutschen die verhängnisvolle Tugend der Geduld zu eigen geworden. Er hatte es gelernt, mit dem Unwürdigen sich auf erträglichen Fuß zu stellen, empörender Bedrückung den passiven Widerstand einer zähen Ausdauer entgegenzusetzen. Dem prahlenden Glanz seiner Fürstenhöfe und ihrer selbstsüchtig verächtlichen Politik gegenüber, die so grenzenloses Elend über das Land gebracht, bewahrte er sein unwandelbar langmütiges Vertrauen, mit dem er auch dann noch an seinem „verehrten und geliebten Landesherrn" hing, wenn dieser seine Unterthanen an den fremden Unterdrücker verkaufte. Aber schon saß auf dem Throne Preußens der Mann mit den großen grauen Feueraugen, vor dessen Krückstocke bald ganz Europa Respekt gewinnen sollte. Der Beschützer des französischen Geschmackes in der Litteratur — weil er keinen anderen Geschmack kannte und deutsches Wesen ihm immer nur erst noch unter der abschreckenden Maske einer steifen und ungeschickten Pedanterie begegnet war —, der Freund und Zögling französischer Bildung ward auf dem Schlachtfelde von Roßbach der Besieger jenes dünkelhaft selbstgefälligen französischen Ruhmes und bewies zum erstenmal wieder die deutsche Kraft. „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensinhalt kam in die deutsche Dichtung durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges," sagt Goethe von ihm, und wie die wiedergewonnene Sprache der deutschen Muse, in den „Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers", noch spröde und ungelenk, sogleich zum Volke sich wandte, kehrte nun auch von unten nach aufwärts deutscher Sinn und deutsche Rede in neu erblühenden städtischen Gemeinwesen zunächst dem Bürgerstande wieder. „Während das thöricht entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel, nahm die gebildete Bürgerschaft an der wieder erweckten Pflege der deutschen Litteratur den Anteil, der es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winckelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller zu folgen" (Richard Wagner, Ges. Schr. IX, 397).

So war dem wiedererwachenden „deutschen Geiste" zugleich der heimische Boden gewonnen, in den er seine Wurzeln treiben und weithin erstrecken konnte. Um die Zeit, da der fremde romanisch-gallische Geist auf dem weiten Plan eines zertretenen Volkstumes sich als unbeschränkter Sieger fühlte, war bereits ein Goethe geboren und mit dieser Geburt dem Genius des deutschen Volkes ein Unterpfand für seine Erneuerung gegeben: die in dem großen Bach innerlich

verborgene Kraft drängte machtvoll nach außen. Ein jugendgewaltiger Trieb ohnegleichen, eine universale Empfänglichkeit strebte die ganze Welt der Erscheinung der Gebundenheit durch die schöne Form einer idealen Kunst zuzuführen. Der vollkommenste Gegensatz Goethes ward Beethoven, der aus der Tiefe von Sebastian Bachs Wunderschacht die Form nur suchte, um sie durch gänzliche Vergeistigung und Beseelung aufzuheben und von innen heraus zu vernichten. Aber während der Schwung des Goetheschen Geistes den Dichter in seinem größten Werke von der vorhandenen Stätte einer volkstümlichen Kunstausübung zu freieren Höhen fortzog, neigte sich der Genius Schillers, in dem mühevollen Bestreben zur Veredelung des Gegebenen, von der offenen populären Schaubühne zu den aufhorchenden Genossen seiner Zeit herab, um sie in der Folge seiner dichterischen Schöpfungen vom „Don Carlos" bis zur „Braut von Messina" Schritt um Schritt zu sich in das Reich des Ideales zu ziehen. Er verfuhr hierin ganz getreu seinem edeln Grundsatze, der an die Stelle eines ungestümen Wunsches nach dem Vorhandensein des Guten und Schönen die strenge Forderung setzt, daß das Vorhandene gut und schön sei. Wie bedeutsam, daß es eben das deutsche Theater war, auf welchem solche Thaten vollzogen werden konnten, dasselbe rohe deutsche Volkstheater, das eben noch in den Händen eines Gottsched und unter dem mißverständlichen Einfluß des französischen Vorbildes den wunderlich entstelltesten Anblick geboten. „Von der höheren Bildung der Nation gänzlich unbeachtet und unberührt, rettet es sich aus den Händen experimentierender Schöngeister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in die wohlgesinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton sein Gesetz der Natürlichkeit wird, auf welches die schnell erblühende poetische Litteratur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich stützt" (Wagner IX, 223). Von der schlichten Natürlichkeit zur erhabenen Idealität führt die Bahn, die es im Verlaufe seiner Entwickelung zu durchmessen hatte. Wie mannigfach ist diese Bahn bis auf heute durchkreuzt, ihre vorgezeichnete Richtung unkenntlich gemacht worden! Wie oft hat kritische Weisheit seitdem seine Ausgelebtheit und seinen Verfall konstatiert, da doch vielmehr das gewaltigste künstlerische Genie jene Richtung mit der unentwegten Sicherheit des Magneten festhielt*).

*) Vergl. die hochbedeutende Arbeit Hans von Wolzogens „Die Idealisierung des Theaters", Leipzig 1885, C. F. Leede.

Unter allen, denen das großherzige Beispiel Schillers zur stufen- und schrittweise fortschreitenden Veredelung des deutschen Theaters, zur Ausbildung einer wahrhaft deutschen ideal-theatralischen Volkskunst gegeben war, ist es einzig Karl Maria von Weber gewesen, der mit gleicher Hingebung das gleiche Ziel im Gebiete des deutschen Singspiels verfolgte. Es blieb ihm nicht erspart, auch die gleichen äußeren Schicksale des Dichters an sich zu erfahren. Gegen beide verhielten sich die deutschen Höfe und die vornehme Welt ablehnend und kalt; beide fanden dagegen in allen Schichten des Volkes unverkennbare Anzeichen eines deutschen Instinkts, der ihm eben diese beiden Meister besonders vertraut und innig wert erscheinen ließ — was nicht zu hindern vermochte, daß beide in einem gleich leidenvollen Verschmachten dahinsiechten.

Das Erbe beider Meister, die Weiterführung ihrer Aufgabe, sollte nach ihnen Richard Wagner antreten. Vom „Freischütz" zur „Euryanthe" hatte sich Weber auf demselben Wege befunden, auf welchem Schiller von seinen „Räubern" zur „Braut von Messina" vorgedrungen war, auf dem Wege zur „Idealisierung des Dramas", dem der Charakter der Idealität hier durch das Heraustreten aus dem Bereiche des Bürgerlichen in das Historische und Historisch-Sagenhafte, endlich durch Heranziehung des antiken Chores (als lebendiger Mauer gegen den Naturalismus), dort von vornherein durch die Hilfe des verklärenden Elementes der Musik gewährt werden sollte. Nachdem die Schiller noch fast gänzlich unbekannte Tonwelt Beethovens die volle Wundermacht deutscher Musik erschlossen hatte, konnte der Weg selbst nicht mehr zweifelhaft sein, allerdings nur für das vermögende Genie. Der willige Glaube aber, der noch Schiller und Weber, wenn auch nicht aus der Sphäre der Macht, entgegengetreten war, — für die durch das Maß seines Könnens unendlich erhöhte Aufgabe Richard Wagners blieb er dem schaffenden und ringenden Künstler allzulange und schmerzlich versagt. Nun steht das Haus auf dem Bayreuther Hügel da, als Ziel und Zeugnis dieses Ringens: es hat sein Publikum, ein wissendes zum Teil, doch harrt es noch des „Volkes".

Kehren wir, für unsere diesmalige Absicht, dem Ursprunge des großen deutschen Künstlers und Meisters aus dem Schoße und Herzen unseres Volkstumes nachspürend, für jetzt in die Mitte des deutschen Bürgerlebens zurück, wie es sich seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts freier und ungehemmter zu entfalten beginnt. Von den entzündeten Flammenzeichen der Führer und Träger des erwachenden

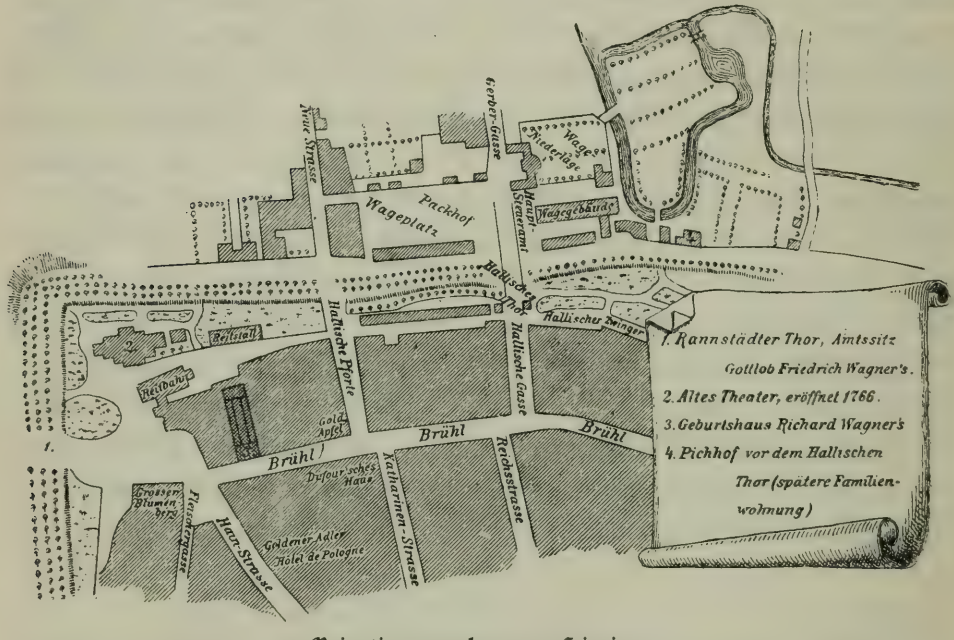
„deutschen Geistes" strömt durch das laue, dumpfe Halbdunkel der Erstarrung und Apathie ein Licht und eine Wärme, wie es seit fünf öden Menschenaltern nicht empfunden worden war. Aus der freieren Regung des bürgerlichen Lebens aber schlug dem edeln Wollen vortrefflichster Geister ein verwandtes Fühlen und Streben sympathisch entgegen. „In etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt," für die tiefe Wahrheit dieser herrlichen Worte Wagners kann uns eben der Entwickelungsgang als Beispiel dienen, den der deutsche Sinn in der von uns bezeichneten Epoche genommen hat. Aus ihr ein Familienbild hervorzuheben, dieses aber, ohne jeden Hinzutritt der Reflexion, ungezwungen zum Zeitbilde sich erweitern zu lassen, dazu hat uns eben für den Zweck unseres „Jahrbuches" keine andere Form schlichter und überzeugender geschienen, als die völlig kunstlose, doch um so wahrhaftigere einer einfachen chronologischen Anreihung der Ereignisse. Dem dereinstigen Biographen des Meisters wird eine fernere treue Bemühung in dieser Richtung von unschätzbarem Werte sein, indem das so leicht sich verschiebende Neben- und Nacheinander der Ereignisse klar und lichtvoll dabei auseinander tritt. Einem jeden größeren Abschnitte einer künftigen Biographie Richard Wagners zu gleichem Zweck einen gleichen tabellarischen Anhang nachfolgen zu lassen, dürfte sich aus den verschiedensten Rücksichten empfehlen. Mögen die folgenden Blätter als ein erster Versuch dazu gelten.

1763. Hubertsburger Friede. Mit ihm beginnt für Leipzig eine Zeit friedlicher Vergrößerung und Verschönerung, der Erholung von den Unfällen und Brandschatzungen des Krieges, dem frevelnden Münzbeginnen Ephraim Itzigs und Genossen auf Schloß Pleißenburg („von außen gut, von innen schlimm; von außen Friedrich, von innen Ephraim!"). Durch Begründung von Kunstanstalten, Anlegung kostbarer Sammlungen, Errichtung neuer Gebäude und Gärten beginnt die Stadt zum „Klein-Paris" Goethes zu werden.

1765, Oktober. Goethe, sechzehnjährig, nach Leipzig, um hier zu studieren. Wohnung am Neumarkt in der „Feuerkugel". Dem jungen Frankfurter Studenten fallen besonders die ungeheuren Gebäude auf, die „nach zwei Seiten ihr Antlitz wendend, in himmelhoch umbauten Hofräumen eine bürgerliche Welt umfassend, ihm großen Burgen, ja Halbstädten ähnlich dünkten". So am Rathausplatz das Stieglitzsche, das palastartige Hohenthalsche Haus, der Auerbachsche

Hof, berühmt nicht allein durch seinen „Keller", sondern auch durch seine unzählbaren Läden und Gewölbe, die sich die galante Welt, vorzüglich während der Messen, zwischen elf und zwölf Uhr zu ihren Promenaden und Visiten erkor*).

1766. Goethes Besuch bei Gottsched. Tischgesellschaft beim Weinhändler Schönkopf, Brühl Nr. 79; Zusammenkünfte in „Apels Hause" am Markt, zunächst dem Auerbachschen Hof. Theateraufführungen im Freundeskreise, bei denen Goethe mitwirkt.



Orientierungsplan von Leipzig.

6. Oktober. Das auf der Bastei am Rannstädter Thor neu erbaute Theater wird von der Kochschen Gesellschaft mit J. E. Schlegels „Hermann" eröffnet. Noch herrscht in ihm, in der Tragödie wie im versifizierten Lustspiel, der gereimte französische Alexandriner.

Dezember. Gottscheds Tod.

---

*) Die Dichter verherrlichten ihn in den bekannten Reimversen:

„Wer mit und ohne Kunst gemachtes Gold will kaufen,
Komm' nur in Aurbachs Hof; da findet man's mit Haufen.
Wenn aus Latein und Deutsch ein Wort vergönnet ist
Zu machen, sag' ich frei: du recht ein Goldbach bist,"

nämlich ein „aureus rivus", wie es in der lateinischen Originalversion Taubmanns lautet. Noch 1799 enthielt der Auerbachsche Hof 46 Kaufmannsläden.

1767. Gottlob Friedrich Wagner, Assistenzeinnehmer am Rannstädter Thor an der kurfürstlich sächsischen Generalaccise. Durch die „Generalkonsumtionsaccise" hatten alle früher in Sachsen bestehenden Territorialsteuern und Konsumtionsabgaben eine durchgreifende Aenderung erfahren: man erhob sie beim Eingang in die Städte von allen rohen und verarbeiteten Produkten, Waren und Nahrungsmitteln, in Leipzig an den vier Haupteingängen: dem Rannstädter Thor, dem Hallischen, Grimmaischen und Petersthor. An dem erstgenannten hatte Gottlob Friedrich Wagner seinen Sitz; hier legte er allem, was über den Rannstädter Steinweg vom äußeren alten „Wasserthor" zu Roß oder Wagen in die Stadt passieren wollte, das quis? quid? unde? cur? vor und erhob das vorgeschriebene Einlaßgeld. — Seine „über den Gesichtskreis eines damaligen Beamten hinaus gehende Bildung" wird bezeugt.

1768. König Friedrich August der Gerechte besteigt den sächsischen Thron. — Goethe verläßt Leipzig, nachdem er hier die „Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" geschrieben.

1769. Am 14. Sonntag p. Trin. (und an den beiden folgenden Sonntagen): öffentliches Aufgebot des kurfürstlichen Generalacciseeinnehmers Gottlob Friedrich Wagner mit Johanna Sophia Eichel, Tochter Gottlob Friedrich Eichels (Schulhalters des löblichen Almosenamts eines hochedeln Rats der Stadt Leipzig) in der Thomaskirche.

15. (?) September. Trauung Gottlob Friedrich Wagners mit Johanna Sophia Eichel in dem drei Viertelstunden von der Stadt gelegenen anmutigen Schönefeld, damals einem beliebten Sommeraufenthalt der Familien Leipzigs (44 Jahre später war Schönefeld einer der Hauptpunkte der Leipziger Schlacht und die Stätte grausamer Verwüstungen, um dieselbe Zeit erhielt, als der Enkel des dort verbundenen Paares, Richard Wagner das Leben).

1770, 2. April. Goethe in Straßburg. Sein erster Gang führt ihn zum Straßburger Münster.

Mitte Juni. Geboren: Friedrich Wagner (Vater Richard Wagners), als ältester Sohn Gottlob Friedrich Wagners. Er wird am 20. Juni in der Thomaskirche durch Archidiak. Bose getauft und erhält die Namen Karl Friedrich Wilhelm. Taufzeugen sind, außer dem Großvater mütterlicherseits, Schulhalter Eichel: der Accisethorschreiber Karl Gottfried Körner und Christine Elisabeth Wahl, bärenburgischen Mühleninspektors Joh. Friedr. Wahl Ehefrau.

17. Dezember. In Bonn Beethoven geboren.

1773. Goethes „Götz von Berlichingen". — Gluck begibt sich zur Aufführung seiner „Iphigenia in Aulis" nach Paris. — Mozart, sechzehnjährig, wandelt in seinen Erstlingsopern noch in den Bahnen der Italiener.

1774. Goethes „Werther".

15. November*). Geboren: Adolf Wagner (Oheim Richard Wagners), als zweiter Sohn Gottlob Friedrich Wagners. Er wird am 17. November in der Thomaskirche durch Diak. Degenkolb getauft und erhält die Namen Gottlob Heinrich Adolf nach den Taufpaten Joh. Adolf Völbling, Weinhändler und Bürger, und Karl Heinrich Baudius, kurfürstlicher Landesaccisеobereinnehmer. Außerdem wird als Taufzeugin genannt: Frau Juliane Wilhelmine Reinicke, „Eheliebste Herrn Joh. Georg Reinickens, kurfürstlichen Landesaccisеobereinnehmers".

1775, 7. November. Goethe, sechsundzwanzigjährig, trifft in Weimar ein, das ihn von nun an dauernd fesseln soll.

1778, 19. September. Johanna Bertz (Mutter Richard Wagners) in Weißenfels geboren, wo ihre Eltern Mühlenbesitzer sind; erhält in der Taufe die Namen: Johanna Rosina.

3. November. Gottlob Friedrich Wagner läßt sein drittes Kind, Johanna Christiane Friederike Wagner taufen (als „Tante Friederike" dem Meister Richard Wagner bis in sein hohes Alter wohl und lebhaft erinnerlich). Taufzeugen: Frau Johanna Rosine Sintenis, Herrn Joh. Gottfried Sintenis', Handelsmanns, Ehefrau; Frau Christiane Sophia Horn, Ehefrau Adam Horns, „Bürgers und Kramers"; und Karl Friedrich Ferber, Expediteur bei der kurfürstlichen Impostеinnahme.

1780, 21. Januar. Ludwig Geyer (nachmaliger Stiefvater Richard Wagners) in Eisleben geboren, wo sein Vater Aktuarius beim Oberaufseheramte ist. Er erhält in der Taufe die Namen: Ludwig Heinrich Christian Geyer.

1781. Lessing stirbt. — Schillers „Räuber". — In Leipzig siedeln die sogenannten „großen Konzerte" aus dem Saale des Thomé-

*) Der Geburtstag Adolf Wagners angegeben nach Joh. Georg Meusels „Gelehrtem Teutschland" XXI (IX), S. 305 der 5. Ausgabe; Lemgo, Meyer 1827. — Vgl. über ihn: „Adolf Wagner, ein Lebensbild" von C. Fr. Glasenapp („Bayreuther Blätter" 1885, S. 197—227).

schen (vormals Apelschen) Hauses am Markt in den neu dafür eingerichteten, von Oeser mit allegorischen Deckengemälden geschmückten Saal des Gewandhauses über.

1782. Friedrich Wagner besucht die Thomasschule zur Vorbereitung für eine gelehrte juristische Bildung. — Mozarts „Entführung aus dem Serail".

20., 22. September. Erste Aufführungen von Schillers „Räubern" in Leipzig unter außerordentlicher Sensation. Der zwölfjährige Thomasschüler Friedrich Wagner empfängt den ersten Impuls zu seiner späteren leidenschaftlichen Vorliebe für das Theater.

1783—1792. Adolf Wagner besucht die Thomasschule.

1784, 1. Juni. Aus Leipzig sendet Christian Gottfried Körner (geb. 1756) im Verein mit Ferdinand Huber und den Schwestern Stock dem Dichter der „Räuber" einen enthusiastischen Brief mit beigefügten sinnvollen Geschenken aus dem Kreise seiner Leipziger Verehrer.

1785. Schiller trifft am 17. April in Leipzig ein, um mit dem Körnerschen Kreise zusammenzutreffen. In der Zeit seiner Anwesenheit wird „Fiesco" für Leipzig von Reinicke (Stellvertreter Bondinis) zur Aufführung angenommen.

7. August. Am 7. August nachmittags 5 Uhr: Körners Hochzeit mit Minna Stock in Körners Gartenhaus unweit der Pleißenburg. — Im September folgt Schiller dem befreundeten Paare nach Dresden.

1786, 18. November. Zu Eutin in Holstein Karl Maria von Weber geboren. — Goethe (im August) nach Italien.

1787. In Prag erste Aufführung von Mozarts „Don Juan".

1789, 26. Mai. Schillers Antrittsvorlesung in Jena: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?"

14. Juli. Erstürmung und Zerstörung der Bastille in Paris. Lafayette Befehlshaber der Nationalgarde. Die Nachrichten davon dringen wie ein Lauffeuer durch ganz Deutschland.

1790. Friedrich Wagner bezieht die Universität Leipzig, um sich dem Studium der Rechte zu widmen.

1791. „Zauberflöte" in Wien. Mozarts Tod.

1792. Adolf Wagner bezieht die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. Er wird bald mehr von dem Studium der Philologie und der neueren Sprachen angezogen. Christian Daniel Beck will ihn für eine akademische Laufbahn erziehen, begegnet aber in Wagner einer entschiedenen Vorliebe für ein amtloses und unabhängiges Leben.

September. Frankreich wird zur Republik erklärt. — Goethe begleitet das Heer der Alliierten nach Frankreich, unglücklicher Rückzug.

1793, 21. Januar. Ludwig XVI. hingerichtet. Schreckensherrschaft in Frankreich.

1794, September. Fünfundzwanzigjährige Hochzeitsfeier Gottlob Friedrich Wagners.

1795. Gottlob Friedrich Wagner stirbt (seine Gattin überlebt ihn um neunzehn Jahre, s. Februar 1814). Friedrich Wagner tritt in den Staatsdienst und findet Stellung bei den Leipziger Stadtgerichten; Adolf W. sucht, seiner Neigung zur Unabhängigkeit folgend, durch gelehrte und belletristische litterarische Thätigkeit seinen Unterhalt zu sichern.

1796. Friederike Wilhelmine Hartwig, geb. Werthen (aus Leipzig, geb. 1777), nachmals vertraute Freundin des Wagnerschen Hauses, tritt an Stelle der Schiller befreundeten Sophie Albrecht in die Secondasche Schauspielergesellschaft ein, welche damals abwechselnd in Leipzig und Dresden spielt. Sie weiß das Leipziger Publikum besonders als Luise in „Kabale und Liebe" durch die Wahrheit und natürliche Leidenschaft ihres Spieles hinzureißen. „Hauptsächlich hat sie ihr schönes braunes Auge in ihrer Gewalt und zaubert damit, was sie nur will" (Kritik von 1799).

1796—97. Napoleons Feldzug in Italien. Arcole und Rivoli. Uebergabe von Mantua.

1797. Adolf Wagner läßt seine philologische Erstlingsarbeit, die Abhandlung „De Alcestide Euripidea" zu Leipzig im Druck erscheinen.

29. Dezember. Schiller an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich entwickeln sollte."

1798. Ludwig Geyer aus Eisleben bezieht, 18 Jahre alt, die Universität Leipzig, um die Rechte zu studieren, und wird in der Folge mit Friedrich Wagner bekannt.

2. Juni. Friedrich Wagner, Vizeaktuarius bei den Stadtgerichten, vermählt sich in seinem 28. Lebensjahre mit der neunzehnjährigen Johanna Bertz aus Weißenfels.

Juli (?). Adolf Wagner begibt sich in Begleitung eines Freundes auf nicht unabenteuerlicher Fußwanderung nach Jena, besucht

dort Fichtes Vorlesungen und befreundet sich mit Johann Arnold Kanne*). Er wird mit Schiller bekannt und verkehrt fast täglich in dessen Hause. In der Gesellschaft ist er um diese Zeit eine „schöne und glückmachende Erscheinung" und besonders als Vorleser beliebt, da ihn ein wohlklingendes Organ bei seiner Begabung für den Vortrag unterstützt.

3. Dezember. Schiller führt den schon seit länger vorbereiteten Plan einer Uebersiedelung von Jena nach Weimar aus, um dort seinen „Wallenstein" zu vollenden.

1798—99. Bonapartes ägyptische Expedition. Goethes „Werther" begleitet den Eroberer zu den Pyramiden.

1799, 2. März. Albert Wagner, Friedrich Wagners erster Sohn (Richard Wagners ältester Bruder), geboren. Er wird am 7. März in der Nikolaikirche zu Leipzig getauft und erhält die Namen: Karl Albert. Unter den Taufpaten findet sich, außer der Großmutter, Frau Johanna Sophia Wagner (geb. Eichel), der Stadtgerichtsschreiber Karl Gottfried Barthel, als näherer Freund des Hauses dadurch bezeugt, daß er in der Folge noch zweimal in den Patenlisten der Wagnerschen Kinder vorkommt (vergl. 2. August 1801 und 9. März 1803).

April. Geyers Vater wird auf einer Amtsreise von Dresden nach Leipzig auf den sprichwörtlich schlechten sächsischen Wegen mit dem schwerbeladenen Postwagen umgeworfen und kommt krank nach Leipzig**).

---

*) Joh. Arnold Kanne, geb. zu Detmold 1773, studierte in Göttingen, dann als privatisierender Gelehrter in Jena, schrieb in Würzburg seine „Mythologie der Griechen," dann seine „Ersten Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie. Mit einer Vorrede an Jean Paul", trat in preußische, dann in österreichische Kriegsdienste, war wiederholt kriegsgefangen, starb nach schicksalsreichem Leben 1824 als Professor der orientalischen Litteratur in Erlangen. Er war außerdem Verfasser von „Chronos oder das System der indischen Mythe" (mit einem Anhange von Adolf Wagner), Leipzig 1813, und „Pantheon der ältesten Naturphilosophie, die Religion aller Völker", Tübingen 1811.

**) „Schon fühle ich an den heftigen Stößen meines Reisewagens, daß ich auf sächsischem Boden bin. Die schlechten sächsischen Dämme bleiben ein großes Uebel, das allen Reisenden tausend Jeremiaden auspreßt. Der Kurfürst hat 10 000 Thaler zum Chausseebau angewiesen, und es wird an einer Chaussee bei Ziegelrode, in der Gegend von Artern, gearbeitet. ‚Es wird schon mit der Zeit alles besser werden; — bei uns in Sachsen geht

Durch seinen Tod ist Geyer zur Unterbrechung seiner juristischen Studien gezwungen und, während er zugleich die Zeichenakademie zu Leipzig besucht, auf die Erhaltung seiner Mutter und Geschwister durch die Ausübung seines Talents für Porträtmalerei angewiesen.

Juni. Fichte nimmt in Jena seinen Abschied; Adolf Wagner wandert wieder in seine Vaterstadt und wird hier besonders mit dem feingebildeten früheren Studiengenossen, nunmehrigen Ratsherrn August Apel*) befreundet.

9. November. Napoleon, von Aegypten zurückgekehrt, sprengt das Direktorium und läßt sich zum ersten Konsul Frankreichs ernennen.

1800. Ludwig Geyer verläßt Leipzig, um als Porträtmaler Badeörter und kleinere Provinzialstädte zu besuchen.

Eine Ausgabe von Euripides' „Alcestis" mit Kommentar legt Zeugnis ab von Adolf Wagners philologischen Studien. Auch übersetzt er Ulrich von Huttens „Fünf Reden gegen Herzog Ulrich von Württemberg" und beschreibt das Leben Ulrich Zwinglis und Johann Wiclefs.

19., 20. September. Erste Leipziger Aufführungen von „Wallensteins Tod". Wiederholungen bis zum 19. Oktober, wo die Darstellungen der Secondaschen Gesellschaft in Leipzig damit abschließen.

Dezember. Schiller empfängt große Eindrücke von Glucks „Iphigenia", die ihn in seinem „Vertrauen zur Oper" bestärken. Er schreibt an Goethe: „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der

---

alles langsam,' so spricht selbst derjenige gute Sachse, dem man nicht einmal diesen Grad von Reflexionsgeist zugetraut hätte" (Schreiben aus Sachsen im „Freimüthigen" von 1805).

*) Joh. August Apel, aus Patriziergeschlecht, geb. 1771 zu Leipzig, studierte in Leipzig und Wittenberg, ward Doktor der Rechte, Ratsherr u. s. w. und starb am 9. August 1816. Er war eine der reichstbegabten Naturen. Durch schnell überschauenden Blick und ruhige Bemessenheit leistete er seiner Vaterstadt in den unglücklichen Kriegsjahren manchen Dienst; daheim auf seinem Rittersitze lebte er dem Umgang mit Freunden und mit den Dichtern und Weisen der Vorzeit. Aus dem von ihm (mit Laun) herausgegebenen „Gespensterbuch" sind die Novellen „Der Freischütz" und „Das stille Kind" klassisch geworden. Außerdem dichtete er „Polyidos", „Die Aetolier" u. a. und machte mit seiner sehr verdienstlichen „Metrik" (2 Teile, 2. Ausg. 1834) Front gegen die herrschende Theorie des Philologen Gottfried Hermann.

Probe, unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen, zu Thränen gerührt hat."

1801, 9. Februar. Lüneviller Friede: Abtretung des linken Rheinufers und Belgiens an Frankreich unter Schadloshaltung der beeinträchtigten deutschen Fürsten durch anderweitige Gebietserweiterungen.

21. Juli. Geboren: Karl Gustav Wagner, zweiter (frühverstorbener) Sohn Friedrich Wagners. Er wird am

2. August in der Thomaskirche getauft. Unter den Taufpaten befinden sich der Stadtgerichtsschreiber Gottfried Karl Barthel und Gottfried Töpfer, Seifensiederobermeister (vergl. 9. März 1803).

16. September. Schiller trifft, von Dresden kommend, wo er mit den Seinen einige Wochen auf Körners Weinberg verbracht hat, in Begleitung Körners in Leipzig ein und wohnt am

18. September der ersten Leipziger Aufführung der „Jungfrau von Orleans" durch die Secondasche Gesellschaft bei. Frau Hartwig spielt die Jungfrau mit allem Aufgebot ihrer Kunst und gewinnt den Beifall des Dichters. (Im übrigen muß sich dieser auf einer bald darauf stattfindenden Konferenz mit der gesamten übrigen Aufführung, den Darsteller des Talbot, Ochsenheimer, ausgenommen, unzufrieden genug aussprechen.)*) Unter dem Publikum, das gleich am Ende des ersten Aktes in ein begeistertes brausendes „Vivat Friedrich Schiller!" ausbricht, befindet sich der Aktuarius Friedrich Wagner mit seiner jungen Gemahlin. Am Schlusse der Vorstellung drängt sich alles, um Schiller beim Ausgange aus dem Theater zu sehen: entblößten Hauptes weicht die Menge auseinander, Väter und Mütter heben ihre Kinder empor, um ihnen den Dichter zu zeigen. Die erste Aufführung der

*) „Die damaligen Schauspieler konnten im Versdrama durchaus keine fließende Recitation zustande bringen. Die langen Silben dehnten sie so ungebührlich, daß man glaubte eine Sägemühle zu hören. War es doch sogar anerkannten Schauspielern, wie Opitz, Reinecke, Schirmer, nicht möglich, eine rhythmisch geschriebene Rolle auswendig zu lernen: diese mußte immer erst in Prosa umgeschrieben sein und hinter jeden Vers ein dicker Strich gemacht werden" (Genast; vergl. Rich. Wagner, Ges. Schr. VIII, S. 195 bis 197). Die Leipziger Aufführung der „Jungfrau" war die erste dieses Werkes auf einem deutschen Theater; die Berliner Aufführung fand erst am 23. November statt, die erste weimarische ward bis zum 23. April 1803 verzögert.

„Jungfrau" gilt im Wagnerschen Hause lange als ein denkwürdiges Ereignis.

Ludwig Geyer ist nach Leipzig zurückgekehrt und erneuert seine freundschaftlichen Beziehungen zum Gerichtsaktuarius Wagner. Beide Männer verbindet das gleiche feurig lebendige Interesse für das Theater und die dramatische Kunst.

1802. Da im Winter die Secondasche Gesellschaft nach Dresden geht, finden um diese Zeit in Leipzig nicht selten theatralische Aufführungen von Privatpersonen statt. Das Lokal dafür ist der schöne Saal im Hintergebäude des Thoméschen (vormals Apelschen) Hauses am Markte Nr. 2, neben dem Auerbachschen Hof. Das Thomésche Haus diente zugleich mit seinen weitläufigen Prunkgemächern als Absteigequartier der kurfürstlichen Familie, wenn sich Glieder derselben in Leipzig aufhielten. Privataufführungen Leipziger Bürger fanden hier besonders bei Anwesenheit des Kurfürsten statt, auch fanden die Prinzen Max und Anton daran großes Gefallen. Neben Lembert, Gubitz u. a. ist auch Friedrich Wagner wiederholt darin aufgetreten, unter anderem in Goethes „Mitschuldigen". Er veranlaßt den talentvollen jungen Maler Ludwig Geyer zu darstellerischen Versuchen auf diesem Privattheater, und der gewonnene Erfolg erweckt in Geyer den Wunsch, sich durch Ergreifen des Schauspielerstandes eine weniger ungewisse Lebensstellung zu begründen. Von nun an „wird er mit Leidenschaft Schauspieler, ohne doch der älteren Neigung zur Malerei den Scheidebrief zu schreiben".

1803, 4. März. Johanna Rosalie Wagner (älteste Schwester Richard Wagners, nachmalige Gattin Oswald Marbachs) geboren. Sie wird am

9. März in der Thomaskirche getauft. Taufpaten: Gerichtsschreiber Barthel, Frau Maria Regina Töpfer, Seifensiederobermeisters Ehefrau (vergl. 2. August 1801), und Jungfrau Jeanette Thomé, hinterlassene Tochter des weiland kurfürstlichen Kammerkommissarius Andreas Friedrich Thomé, damalige Besitzerin des mehrgenannten Thoméschen Hauses und vieljährige Freundin der Familie Wagner (auch von ihr hatte Richard Wagner aus ihren älteren Jahren bis in seine letzten lebhafte Erinnerungen).

19. März. Erste weimarische Aufführung von Schillers „Braut von Messina".

Juni. Friedrich Wagner begibt sich mit seiner Gattin auf eine Sommerreise nach Lauchstädt; es ist damals stark besuchtes Mode-

bad: der reiche sächsische Adel der Umgegend, sowie die ersten Familien des Leipziger Kaufmanns- und Gelehrtenstandes bilden die Spitzen der Gesellschaft. Mit der weimarischen Theatertruppe ist Schiller nach Lauchstädt gekommen, seine Ankunft erregt das höchste Interesse; wiewohl er auf der Promenade die einsamsten Wege aufsucht, ist er dennoch beständigen Begrüßungen ausgesetzt.

3. Juli. Die Lauchstädter Aufführung der „Braut von Messina" erregt unbeschreiblichen Enthusiasmus, obgleich ein einfallender Gewitterregen mit heftigem Geräusch auf das Dach schlägt und man bei aller Anstrengung der Schauspieler viertelstundenlang keine zusammenhängende Rede verstehen kann.

1804. Adolf Wagner gibt das satirische Lustspiel heraus: „Der Bühnenschwarm oder das Spiel der Schauspieler"; außerdem eine Uebersetzung von Gozzis dramatisiertem Märchen: „Der Rabe" (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

20. Mai. Napoleon zum erblichen Kaiser der Franzosen proklamiert. Deutsche Zeitschriften bringen Abbildungen von ihm im Krönungsstaat, mit Purpurmantel und Insignien!

7. August. Geboren: Karl Julius Wagner, dritter Sohn Friedrich Wagners. Er wird am

26. August in der Thomaskirche getauft. Paten: Advokat Heinrich Karl Elias Schulze, Oberhofgerichts- und Konsistorialadvokat Dr. Karl Christoph Kind (Sohn des Leipziger Stadtrichters und Plutarchübersetzers Joh. Christoph Kind, und Bruder des nachmaligen „Freischütz"-Dichters?)

13. September. Triumphzug Napoleons durch die Rheinlande: in Köln spannen ihm die Bürger die Pferde aus, um ihn eigenhändig auf das Schloß zu ziehen.

1805. Ludwig Geyer als Schauspieler in Magdeburg: seine erste Rolle ist „Don Carlos"; doch geht er später zum Charakterfach über.

9. Mai. Schillers Tod. — Der ersten Magdeburger Aufführung der „Braut von Messina" geht eine Totenfeier für den Dichter voraus: das schwarz bekleidete Theater zeigt auf hohem Katafalk einen schwarzen Sarg, an welchem der trauernde Genius Deutschlands die brennende Fackel in einer Urne verlöscht. Der Chor der versammelten Schauspieler zu beiden Seiten des Sarges fällt in die Klagetöne der Musik ein, kein Auge bleibt ohne Thränen.

Juli. Während der Sommermesse (Juli—August) geht die Magde-

burger Gesellschaft nach Braunschweig, wo sonst nur eine französische Truppe spielt. Geyer erhält besonders in hochkomischen Charakterrollen Beifall, durch Laune und Originalität.

15. September. Erste Leipziger Aufführung der „Braut von Messina" mit Frau Hartwig als Beatrice.

14. Dezember. Luise Wagner (zweite, acht Jahre ältere Schwester Richard Wagners, nachmals an den Buchhändler Fr. Brockhaus vermählt) geboren.

25. Dezember. Sie wird am Weihnachtstage in der Thomaskirche getauft und erhält die Namen: Luise Konstanze. Unter den Paten Frau Juliane Friederike Haase, Gattin des Advokaten und Accise-inspektors Gottlieb Haase.

1806. Deutschlands tiefster Fall.

1. Januar. Eröffnung der neubegründeten Stettiner Bühne. Ludwig Geyer gehört zu dem Verein ihrer künstlerischen Kräfte und erwirbt sich auch hier bald Beliebtheit.

Adolf Wagner veranstaltet auf einer Privatbühne zu Leipzig (im Thomé'schen Hause?) eine sorgfältig von ihm geleitete und einstudierte Aufführung von Apels „Polyidos" im Sinne der antiken Tragödie. Das Einüben der Chöre führt ihn auf praktischem Wege zur Metrik als Takttheorie der Verse, wie sie Apel in der Folge in seinem reichen und gewandt organisierenden Geiste aus- und durchbildet.

Von Adolf Wagner erscheinen in diesem Jahr: „Scherz und Liebe, in italienischen Novellen" (Berlin 1806), „Zwei Epochen der modernen Poesie" (Leipzig, Breitkopf und Härtel)*).

12. Juli. Rheinbund unter Napoleons Protektorat. Franz II. legt die deutsche Kaiserkrone nieder.

14. Oktober. Schlacht bei Jena. — Der 81jährige General Romberg übergibt den Franzosen Stettin ohne einen Schwertstreich (29. Oktober); Spandau, Küstrin, Glogau folgen bald darauf. Auf die Stettiner Bühne hat die Zertrümmerung Preußens den nachteiligsten Einfluß; Geyer sucht Anknüpfungen in Breslau.

31. Oktober. (Kanne, der preußische Kriegsdienste genommen, gerät in französische Kriegsgefangenschaft; er muß im dünnen Soldatenrock und bei schmaler Kost zwanzig rauhe Novembertage marschieren und entflieht in einem

*) Genaueres über dieses Werk in „Adolf Wagner, ein Lebensbild", „Bayreuther Blätter" 1885, S. 203—206 („Zwei Epochen moderner Poesie, dargestellt in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland").

Walde bei Bach. Im nächsten Dorfe rettet er sich durch Verleugnung seines Militärstandes und durch Aufweisung zweier in seinen Hosentaschen befindlicher Briefe: der eine von Jean Paul, der andere, wenig Monate alt, von Adolf Wagner.)

11. Dezember. Separatfrieden und Bündnis Napoleons mit Sachsen. Kurfürst Friedrich August tritt als König dem „Rheinbunde" bei. Der code Napoléon wird in Sachsen eingeführt, Friedrich Wagner gehört zu den mit der Organisierung des Leipziger Polizeiwesens betrauten Personen. Das in seinem Besitz befindliche voluminöse Exemplar der codes wird noch zwölf Jahre später in einem Briefe Adolf Wagners an Albert bei einer Aufnahme der Bibliothek des Vaters — als nun unbrauchbar geworden! — erwähnt.

1807. Ludwig Geyer geht, das Herz voll Sehnsucht nach Sachsen und seinen Leipziger Freunden, nach Breslau, das soeben (5. Januar) kapituliert und für seine Wälle gebüßt hat. Während der zwei Jahre seines dortigen Aufenthaltes verbindet ihn eine enge Freundschaft mit seinem gleichfalls aus Leipzig hierher verschlagenen Landsmanne, dem Musikdirektor Bierey. Auch in Breslau ist Geyer neben seiner Schauspielerwirksamkeit fortgesetzt emsig als Porträtmaler thätig und erwirbt sich reiche Anerkennung.

Mai. Ein Besuch Napoleons in Dresden veranlaßt glänzende Feste. Vor einer Aufführung in der italienischen Oper (20. Mai) löscht ein als „Genius des Ruhms" verkleideter italienischer Sänger die Namen Alexanders, Cäsars, Miltiades', Achilles', Scipios von den Altären des Ruhmes und schreibt an ihre Stelle mit flammenden Zügen den Namen „Napoleon".

November. Adolf Wagner befreit durch seine Verwendung bei Jean Paul und durch diesen beim Präsidenten Jakobi in München seinen Freund Arnold Kanne aus abermaliger Kriegsgefangenschaft und Lazarett in Linz.

29. November. Klara Wagner (dritte, sechs Jahre ältere Schwester Richard Wagners, später vermählte Wolfram) geboren.

25. Dezember. Sie wird, am Weihnachtstage, in der Thomaskirche getauft und erhält die Namen: Klara Wilhelmine (den letzteren wohl nach Frau Hartwig). Taufpaten sind: die Großmutter des Kindes, Frau Johanna Sophia geb. Eichel, Jungfrau Jeanette Thomé und der Advokat und Accisinspektor Joh. Christian Gottlieb Haase (vergl. 25. Dezember 1805).

1808. Joh. Amadeus Wendt habilitiert sich an der Leipziger Universität. Ursprünglich Theologe, ist er durch den Umgang mit Adolf Wagner (seinem nachmaligen Schwager) der Philosophie und Aesthetik zugeführt worden. Sonst gehören zu A. Wagners Umgang der aufstrebende und unternehmende Buchhändler Friedrich Brockhaus und die schöne und geistreiche Hofrätin Minna Spazier.

Von A. Wagner erscheinen in diesem Jahr: Julius Cäsars Jahrbücher, übersetzt (Bayreuth, Grau); Beitrag zur Chronik des Theaters (Leipzig, Weygand); Der Scherz oder Theorie des Komischen (in Leo von Seckendorfs „Prometheus"); Verwahrung gegen die Schmähung der Theaterzeitung und des Freimüthigen in betreff einer Kritik der Dessauer Schauspieler (Leipzig, Bruder, mit der Jahreszahl 1809) u. a. m.

1809, 1. April. Geboren: Maria Theresia Wagner, als vierte Tochter des Aktuarius Fr. Wagner. Sie wird am 24. April in der Thomaskirche getauft. Paten: Tante Friederike, Jeanette Thomé, Advokat Schulze (vergl. 26. August 1804).

Juli. Geyer verläßt Breslau*) und geht nach Leipzig, wo ihm das Wohlwollen Secondas für die bevorstehende Michaelismesse ein Gastspiel zugesagt hat. Nach vieljähriger Trennung begrüßt er seine alten Leipziger Freunde, unter ihnen Friedrich Wagner. In ihm, dem feurigen, offenherzigen Manne, findet er den treugebliebenen Freund und Ratgeber wieder, der ihm unter allen Verhältnissen mit Rat und That zur Seite steht; an seiner Seite als anmutige Hausfrau, im vollen Schmucke blühender Weiblichkeit, die eben in die ersten Dreißiger getretene Johanna Rosina Wagner. Ein Oelporträt von der Hand Geyers zeigt sie uns in noch jugendlicher Frische, ihre Gesichtszüge fein und geistig, jeden Augenblick bereit, sich in freundlicher Schalkhaftigkeit zu beleben. Hier thut sich dem lange Heimatlosen zum erstenmal ein trauter Kreis des Familienlebens auf.

29. September. Während der Michaelismesse tritt Geyer mit gutem Erfolge als Gast in Leipzig auf in der Rolle des Philipp von Montenach in „Johanna von Montfaucon". („Er hat sehr gefallen und wird jedem Theater willkommen sein, da er — wie schon be-

*) Der „Freimüthige" vom 1. August 1809 gedenkt in einer Korrespondenz aus Breslau seines Abganges mit den Worten: „Herr Geyer, dieser brave Künstler, zu dessen Besitz man jeder Bühne, auch der größten, Glück wünschen darf, hat uns verlassen. Dieser Künstler ist auch ein geschickter Porträtmaler; Breslaus Einwohner verlieren ihn sehr ungern."

kannt — für mehrere Fächer ausgezeichnete Talente besitzt," heißt es über ihn im „Freimüthigen" vom 13. Oktober 1809.)

Oktober. Geyer nimmt ein Engagement bei der Secondaschen Gesellschaft an, deren geachtetes und beliebtes Mitglied er wird. Mit ihr geht er für den Winter nach Dresden.

1810, 3. Februar. Die Secondasche Truppe verliert eines ihrer hervorragenderen Mitglieder in dem talentvollen Schauspieler Opitz. Nach einem sehr ähnlichen Gemälde Geyers wird sein Porträt von Arndt in Kupfer gestochen. An Geyers Vielseitigkeit tritt die Aufgabe, den Dahingeschiedenen zu ersetzen, dessen Hauptkraft in Chevaliers- und raschen lebhaften Liebhaberrollen bestanden hatte.

März. Die Secondasche Truppe kehrt zur Ostermesse nach Leipzig zurück; am zweiten Osterfeiertage beginnen ihre Vorstellungen.

2. April. Napoleon, auf dem Gipfel seines Glanzes, vermählt sich mit Marie Luise von Oesterreich; bei der Trauungsfeier tragen ihr fünf Königinnen die Schleppe.

Während Geyers Verweilen in Leipzig erblickt ihn oft das alte Haus im Brühl (Nr. 88), welches bis auf unsere Tage unter dem Namen des „weißen und roten Löwen" bekannt war*). Zwei enge und dunkle Stiegen führen in die freundlich helle, wenig geräumige, aber schlicht bürgerlichen Verhältnissen genügende Wohnung des Polizeiaktuarius Friedrich Wagner. Weit entfernt von einem anspruchsvollen Mäcenastum, bietet doch der zehn Jahre ältere Freund dem Vielverschlagenen mehr als das: ein Haus und eine Heimat, in der er stets willkommen ist, dazu gar manchen schätzbaren Ratschlag für die Entwickelung des Künstlers.

Oktober. Nach der Michaelismesse geht Geyer abermals mit der Secondaschen Truppe nach Dresden, das den Winter über der Schauplatz glänzender politischer Festlichkeiten bildet. Ueppige Feste am Hofe bilden mit denen bei Ministern, Gesandten und Landständen (dem Staatsminister Senft von Pilsach, dem österreichischen Gesandten Fürsten von Esterhazy) eine ununterbrochene Kette; Prachtliebe und Vergnügungssucht der vornehmen Welt überbieten einander in ausgesucht schwelgerischem Luxus.

1811, Februar. Geyer zeichnet sich als Hamlet und Max

*) Als Geburtshaus Richard Wagners wurde es 1873 mit einer Gedenktafel geschmückt; neuerdings ist (am 1. April) wegen konstatierter Baufälligkeit mit seiner Niederreißung begonnen worden. (Abbildung s. S. 40.)

Piccolomini „sehr vorteilhaft aus", wiewohl er sich in diesen Partien nicht in seinem eigentlichen Rollengebiet befindet. Großen Beifall erwirbt er sich in dem Lustspiel: „Der Schauspieler wider Willen" *).

14. März. Fast gleichzeitig mit dem „König von Rom" wird Friedrich Wagner seine fünfte und letzte Tochter Wilhelmine Ottilie Wagner (spätere Gattin des Sanskritgelehrten Professor Hermann Brockhaus) geboren. Sie wird am

16. April in der Thomaskirche durch Archidiak. Dr. Bernhardi getauft. Paten sind: „Frau Christiane Gerlach, Eheliebste Herrn Dr. Friedrich Ernst Gerlachs; Herr Paul David Pusch, Registrator bei E. E. Hochweisen Raths Stadtschreiberey; Frau Wilhelmine Hartwig, Hofschauspielerin".

Mai. Napoleon in Dresden: an die winterlichen Feste schließen sich während seiner Anwesenheit neue prunkvoll rauschende Feierlichkeiten, darunter ein großes Konzert im Saale des großen (alten) Opernhauses, sowie eine glänzende Vorstellung der italienischen Oper (Paers „Sargino") im königlichen Hoftheater. Napoleon hat im Marcolinischen Palais Quartier genommen.

September. Albert Wagner, zwölfjährig, bezieht die Fürstenschule zu Meißen.

1812, 24. Juni. Napoleon überschreitet mit 300 000 Mann den Niemen.

Juli. Friedrich Wagner verbringt den Sommer mit den Seinen, zur Erholung von winterlichen Beschwerden, unter ländlichen Beschäftigungen in dem hochgelegenen freundlichen Stötteritz.

15. September. Brand von Moskau. — Adolf Wagner ist mit der Uebertragung von Sophokles' „König Oedipus" beschäftigt.

5. Dezember. Napoleon verläßt sein zusammengeschmolzenes Heer

---

*) „Herr Geyer hat in den verschiedenen darin vorkommenden Verkleidungen eine bewundernswerte Vielseitigkeit gezeigt. Er verstand die bald ganz entgegengesetzte, bald nur durch Nüancen sich unterscheidenden Charaktere im Aeußeren sowohl als in Haltung, Ton und Sprache dermaßen zu variieren, daß mehrere gewöhnliche Theaterbesucher an der Einheit der Person in allem Ernste zweifeln konnten. Dabei stellte er jede der einzelnen Rollen überaus richtig und geistreich dar" (Zeitung für die elegante Welt, Nr. 49 vom 9. März 1810).

und eilt in einem Schlitten im strengsten Inkognito über Warschau und Dresden nach Paris.

1813, 21. Januar. Ludwig Geyer verbringt seinen vierunddreißigsten Geburtstag wieder, getrennt von den Leipziger Freunden, in Dresden.

9. Februar. Allgemeine Konskription aller waffenfähigen preußischen Jugend mit Aufhebung aller sonstigen Befreiungen vom Kriegsdienst. Der „deutsche Jüngling" wird gegen den fremden Usurpator unter die Waffen gerufen.

Februar. Adolf Wagner unterzeichnet das Nachwort zu Kannes „Chronos" („Leipzig, im Februar 1813").

27. Februar. Freiherr von Stein erklärt in Breslau die Bereitschaft Kaiser Alexanders von Rußland zu einem Schutz- und Trutzbündnis mit Preußen. Friedrich August bleibt Napoleon mit unbedingter Verehrung ergeben.

4. März. Rosalie Wagner wird zehn Jahre alt. — An demselben Tage räumen die Franzosen Berlin.

14. März. Ottilie Wagner wird zwei Jahre alt. — An demselben Tage ziehen die Russen unter Wittgenstein in Berlin ein.

15. März. Zusammenkunft des Königs von Preußen mit Kaiser Alexander in Breslau. Zwei Tage später Aufruf Friedrich Wilhelms „An mein Volk".

25. März. Friedrich August verläßt Dresden; Russen und Preußen unter Wittgenstein und Blücher gehen über die Elbe und rücken in Dresden ein. Die Vorstellungen im Hoftheater werden nicht unterbrochen.

5. April. „Bluttaufe" des jungen deutschen Heeres bei Möckern.

11. April. Albert Wagner, vierzehnjährig, wird in der Kirche zu Friedrichstadt in Dresden im Beisein Geyers konfirmiert. — Vier Tage später verläßt Napoleon Paris, um sich auf den Kampfschauplatz zu begeben.

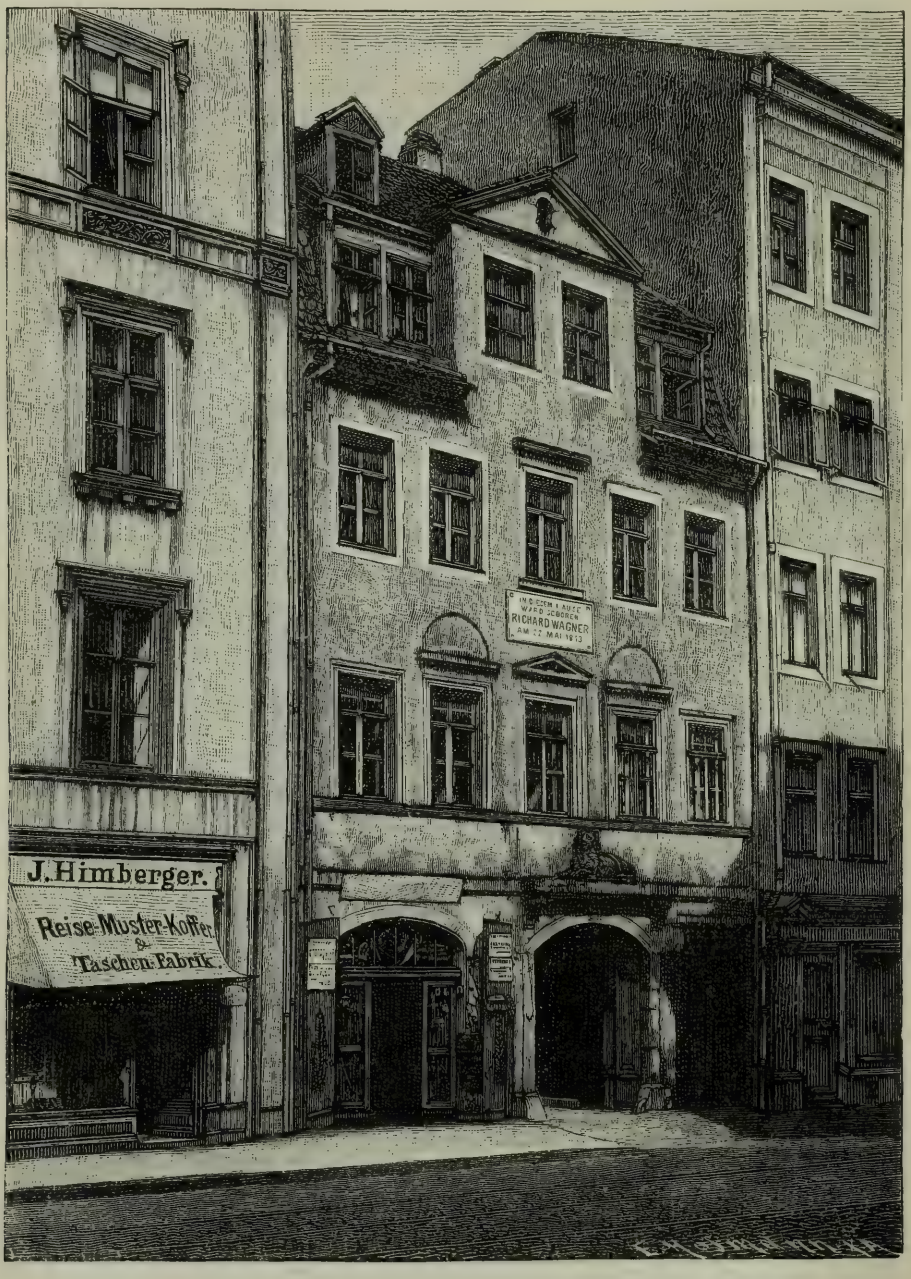
26. April. Friedrich Wilhelm und Kaiser Alexander ziehen in Dresden ein. Das Hoftheater gibt abends „Minna von Barnhelm", Geyer stattet die Rolle des Wirts „mit aller Pfiffigkeit und und Aufhorcherei in Mienen und Gebärden aus".

2. Mai. Die Schlacht von Großgörschen macht Napoleon wieder zum Herrn von Sachsen. Die Verbündeten müssen Dresden verlassen.

12. Mai. Friedrich August kehrt nach Dresden zurück.

20., 21. Mai. Kampf bei Bautzen. Napoleon gewinnt mit

ungeheuren Verlusten den Sieg. Die Verbündeten ziehen sich nach Schlesien zurück; alle Angriffe auf sie mißglücken und ziehen dem



Richard Wagners Geburtshaus.
(Nach einer Photographie von Otto Roth in Leipzig.)

Verfolger noch empfindlichere Verluste zu. Am Abend des 22. fällt der Großmarschall Duroc.

Sonnabend, den 22. Mai. Richard Wagner geboren im

„weißen und roten Löwen", Brühl Nr. 88. (Die eigenhändige Geburtsmeldung des Vaters Friedrich Wagner befindet sich im Besitz der Thomaskirche zu Leipzig.)

27. Mai. Die Secondasche Gesellschaft beschließt ihre Vorstellungen in Dresden; sie verlieren jedoch der Kriegsunruhen wegen die Leipziger Ostermesse und müssen mit um ein Dritteil verkürzter Gage in Dresden bleiben. Geyer hat sich „noch keinen Sommer so sehr nach Leipzig gesehnt wie diesen".

Juni. Wagners gehen mit dem (noch ungetauften) Richard nach Stötteritz.

4. Juni. Napoleon schließt mit den Verbündeten einen sechswöchentlichen Waffenstillstand und nimmt für die Dauer desselben seinen Wohnsitz zu Dresden im Marcolinischen Palais in der Friedrichsstadt (späteres Wohnhaus Richard Wagners, 1847 bis 1849; im Marcolinischen Palais wurde „Lohengrin" vollendet, „Siegfrieds Tod" gedichtet). Dresden wird noch einmal der Schauplatz größten Glanzes; neben der italienischen Oper spielen die von Napoleon hierher beorderten Akteurs des théâtre français, unter ihnen der berühmte Talma, sowohl im Hoftheater wie vor dem engeren Hofkreise auf einer provisorischen Bühne in der Orangerie des Marcolinischen Palais.

6. Juni. In einem brieflichen Gruß aus Dresden gedenkt Geyer mit Bitterkeit der geäußerten Absicht Napoleons, Sachsen zu einem „Paradies" umzuschaffen: „Die Aussicht ist wahrhaft vortrefflich; bis aufs Hemd sind wir beinahe ausgezogen, und die Erfüllung des Versprechens wird uns ganz in den Stand der Unschuld zurückführen."

Mitte Juni. Die Secondasche Truppe geht nach dem zur Zeit noch friedlichen Teplitz, durch die Notwendigkeit ihrer Erhaltung dazu bestimmt. — Friedrich Wagner begeht in Stötteritz seinen letzten (dreiundvierzigsten) Geburtstag. Geyer hat dem Freunde einen Sommerausflug nach Teplitz vorgeschlagen, statt dessen erhält Wagner bald Veranlassung seine Rückkehr nach Leipzig zu beschleunigen.

13. Juli. Napoleon hält in Leipzig große Revue, er wohnt während derselben im Thoméschen Hause.

15. August. Ablauf des Waffenstillstandes. Durch strengen Befehl werden in Teplitz alle Fremden binnen achtundvierzig Stunden über die Grenze verwiesen; Geyer muß mit der übrigen Gesellschaft Böhmen verlassen.

16. August, Montag. Taufe Richard Wagners in der

Thomaskirche zu Leipzig durch Diakonus Mag. Eulenstein. Er erhält die Namen: Wilhelm Richard Wagner. Taufzeugen sind: Dr. Wilhelm Wiesand, Oberhofgerichts- und Konsistorialadvokat; Kaufmann Adolf Träger; Jungfrau Juliane Henriette Schöffelin, hinterlassene Tochter des weiland Kaufmannes Heinrich Gottlob Schöffel. Wegen Krankheit derselben steht für sie: Jungfrau Johanna Henriette Luise Mohl.

Dem Advokaten Dr. Wiesand übersandte Schopenhauer im Jahre 1818, nachdem er mit seinem Verleger Brockhaus zerfallen war, das letzte Dritteil des Manuskripts von „Die Welt als Wille und Vorstellung" und bevollmächtigte ihn zur Empfangnahme des Honorars. — Das Trägersche Haus wird als ein gut befreundetes wiederholt in den Briefen Geyers und Adolf Wagners erwähnt. Für Träger hat Geyer noch während seines letzten Leipziger Aufenthaltes das Porträt des Schauspielers Christ gemalt.

22. August. Kanonenschüsse von den Wällen verkündigen den eben erfochtenen Sieg Napoleons bei Löwenberg.

27. August. Letzter Sieg Napoleons bei Dresden. Oesterreicher und Preußen ziehen sich mit Gefahr nach Teplitz zurück, das Geyer soeben verlassen. Gleichzeitig wird an der Katzbach die Armee Macdonalds von Blücher geschlagen und aufgelöst.

19. September, Sonntag. Fünfunddreißigster Geburtstag der Mutter, Johanna Wagner. Der Entscheidungskampf steht bevor.

13. Oktober. Friedrich August trifft von Dresden aus in Leipzig ein und nimmt im Thoméschen Hause Wohnung. Alle Vorbereitungen zu einem entscheidenden Schlage sind getroffen. Die Verbündeten nehmen rings um Leipzig Stellung.

16. Oktober, Sonnabend. Von früh acht Uhr donnern über tausend Kanonen gegeneinander, in der Stadt zerspringen die Fensterscheiben. Um drei Uhr nachmittags Boten Napoleons mit der Siegesnachricht; alle Turmglocken werden geläutet.

17. Oktober, Sonntag. Waffenruhe. Napoleons Friedensanträge verworfen.

18. Oktober, Montag. Von acht Uhr früh an mörderischer Kampf; mitten in der Schlacht gehen die Sachsen zu den Verbündeten über. Abends sind die Franzosen bis dicht unter die Thore der Stadt zurückgedrängt.

19. Oktober, Dienstag. Sturm auf die Vorstädte. Feuerlärm

im Brühl. Um zehn Uhr verläßt Napoleon die Stadt, nachdem er von Friedrich August Abschied genommen. Mittags Einzug der verbündeten Herrscher; aus allen Fenstern wehen ihnen weiße Tücher entgegen. Friedrich August gefangen.

Fürst Repnin nimmt als Generalgouverneur von Sachsen, bis zur Einnahme von Dresden, seinen Sitz zu Leipzig im Thomeschen Hause. Der Polizeiaktuarius Wagner in voller Thätigkeit. Der Anblick der Stadt ist schauder- und ekelerregend: die Alleen umgehauen, die Promenaden zerstört, die Landhäuser demoliert, jeder Schritt in der äußeren Stadt stößt auf Leichname und tote Pferde.

Anfang November. Epidemisches Nervenfieber in Leipzig infolge der Erregungen des Kampfes und da alles von Verwundeten und Toten voll gelegen. Friedrich Wagner erkrankt.

17. November. Nach erfolgter Kapitulation der französischen Truppen in Dresden ziehen die verbündeten Truppen in die sächsische Residenz ein.

22. November, Montag. Richard wird ein halbes Jahr alt. Friedrich Wagner stirbt im rüstigsten Mannesalter und hinterläßt die Seinen in wenig gesicherten Verhältnissen.

24. November. In Bayreuth schreibt Jean Paul in der Vorrede zu E. T. A. Hoffmanns „Phantasiestücken" die prophetischen Worte: „Bisher warf der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis auf diese Stunde des Mannes harren, der eine echte Oper zugleich dichtete und setzte."

29. November, Montag. Die kleine Klara Wagner wird sechs Jahre alt. Geyer ist zur Bestattung des Freundes, zur Tröstung der tiefgebeugten Freundin nach Leipzig geeilt; es werden Vorkehrungen für die fernere Erziehung der Kinder getroffen. Albert bleibt auf der Fürstenschule zu Meißen, wo er soeben Sekundaner geworden; Rosalie wird unter der Aufsicht Geyers von einer Dresdener Freundin erzogen; Luise der Obhut von Frau Hartwig anvertraut; die übrigen Kinder bleiben bei der Mutter.

8. Dezember. Der russische Generalgouverneur Fürst Repnin verläßt Leipzig und siedelt nach Dresden über.

14. Dezember. Luise Wagner vollendet ihr achtes Lebensjahr bereits unter der mütterlichen Pflege von Frau Hartwig in Dresden.

22. Dezember. Geyer berichtet von Leipzig aus an die Mutter

über die bevorstehende Bescherung für die beiden Dresdener Kinder, Rosalie und Luise, und seine Vorbereitungen für das Weihnachtsfest; sie möge Richard, den er „gern ein wenig auf dem Sofa herumkollern möchte", einen schönen Baum anzünden.

Ende Dezember. Albert ist bei der Mutter am Nervenfieber schwer erkrankt, auch Richards schwache Gesundheit bereitet ihr Sorgen.

1814, 1. Januar. Geyer schreibt von Dresden aus an die Freundin, die beiden Dresdener Kinder befänden sich wohl: „mögen es auch Albert und Richard bald wieder sein".

15. Januar. Alberts Krankheit hat sich langsam zur Genesung gewendet.

Anfang Februar. Tod der in Leipzig lebenden Großmutter, Johanna Sophia, geb. Eichel.

Ende Februar. Frau Wagner beschließt, zu der ihr notwendigen Zerstreuung und Erholung von allen niederbeugenden und aufreibenden Erlebnissen der letzten Monate einen Ausflug nach Dresden. Sie sieht die Kinder wieder und findet sie wohl aufgehoben; zwischen ihr und dem Freunde bedarf es keiner Erklärung: in aller Stille vollzieht sich ihre Verlobung als etwas Unfragliches, im Sinne des Dahingeschiedenen. Sie kehrt nach Leipzig zurück; um die Osterzeit folgt ihr Geyer dahin, indem er, wie alljährlich, mit der Secondaschen Gesellschaft dahin übersiedelt. Eine Verbesserung seiner Lage steht in Aussicht: der Verband der Secondaschen Truppe soll unter günstigen Bedingungen in staatlich garantierte Besoldung treten.

Ende März. Einzug der verbündeten Heerführer und Truppen in Paris.

11. April. Napoleon wird zur Abdankung für sich und seine Familie gezwungen und schifft sich am

28. April nach Elba ein.

3. Mai. Landung in Elba; Louis XVIII. hält seinen Einzug in Paris.

22. Mai. Richard wird ein Jahr alt.

30. Mai. Pariser Frieden.

14. Juli. Direktor Franz Seconda wird aus Mißverständnis als französischer Spion vor den Fürsten Repnin gefordert, mit dem Tode durch Erschießen bedroht und ohne Verteidigung als militärischer Arrestant nach Dresden in das Polizeihaus befördert. Erst nach zweimaligem Verhör erhält er am fünften Tage seine Freiheit wieder, muß aber auf seine Kosten nach Leipzig reisen.

26. September. Unter öffentlicher Bekanntmachung wird verfügt, daß die italienische Oper zu Dresden und das deutsche Schauspiel, zu welchem Ludwig Geyer gehört, zu einer gemeinsamen Staatsanstalt verbunden werden sollen.

10. November. Sachsen wird, einer Uebereinkunft mit Rußland gemäß, provisorisch mit Preußen vereinigt.

22. November. Erster Jahrestag von Friedrich Wagners Tod. Die Mutter hat den Freund, die Kinder den Vater bereits gefunden. (Der Tag der Vermählung Johanna Wagners mit Geyer — im August? — ist uns unbekannt geblieben.)

1815, 4. März. Rosalie verlebt ihren zwölften Geburtstag im wiedergewonnenen Elternhause; Luise ist bei Frau Hartwig verblieben. Albert ist zwei Tage zuvor (2. März) in sein siebzehntes Lebensjahr getreten; er steht im Begriff, die Schule zu absolvieren und zum Studium der Medizin die Universität zu beziehen. Richard ist von schwächerer Gesundheit.

20. März. Napoleon, soeben in Cannes gelandet, trifft am 20. März trotz der Achtserklärung der europäischen Mächte wieder in Paris ein. „Les cent jours."

Mai (?). Cäcilie Geyer (Stiefschwester Richard Wagners, später vermählte Avenarius) geboren.

7. Juni. Friedrich August kehrt in sein Land zurück. (Den Gedenktag dieser Rückkehr hilft im Jahre 1843, bei Enthüllung des Rietschelschen Monuments im Dresdener Zwinger, Richard Wagner durch die Komposition eines Männerchores verherrlichen).

18. Juni. Waterloo und Belle-Alliance!

7. August. Napoleon nach St. Helena.

19. September. Siebenunddreißigster Geburtstag der Mutter, Johanna Geyer. Die Wohnung der nunmehr nach Dresden übergesiedelten Familie ist damals und in den nächsten fünf Jahren in der Moritzstraße, in dem Eckhause am Durchgang durch das Landhaus nach der jetzigen Landhausstraße. Geyer ist neben der Ausübung seines Schauspielerberufs fortgesetzt als Maler thätig, sein Atelier oft von Porträtlustigen ganz angefüllt. Er ist rüstig und in voller Kraft, seine Gesundheit fester und hoffnungerweckender als je, das Glück gewonnener häuslicher Befriedigung steigert die natürliche Heiterkeit seines Wesens. Doch reißt ihn die echt künstlerische Mischung seines Temperaments oft zu den Extremen der Empfindung fort: von ausgelassener Fröh-

lichkeit zu düsterer Schwermut. „Er durfte sich nicht zwicken, um Humor zu haben," sagt ein Beurteiler seines Bühnentalentes. Weder im häuslichen Leben noch auf der Bühne ließ ihn je der sprudelndste, dabei liebenswürdigste Humor im Stich. Doch ist es bezeichnend für die Doppelnatur seines Wesens, daß neben den unübertrefflichen hochkomischen Gestaltungen seiner schauspielerischen Muse ihm heimtückische, über schwarzer Unthat brütende Bösewichter, wie Jago, Alba im „Egmont", Franz Moor, Marinelli, der Präsident in „Kabale und Liebe", besonders gelangen, ja mit der Zeit sein eigentliches Rollenfach wurden. Es ist, als hätten ihm solche künstlerische Leistungen dazu verholfen, alles düstersüchtige Wesen, alle Beunruhigungen umnachteter Stunden, jede ihn beschleichende Bitterkeit und Verfinsterung aus seiner reinen, heiteren, menschenliebenden Seele auszuscheiden und abzuleiten*).

1816, Sonntag, den 21. Januar. Sechsunddreißigster Geburtstag Geyers. Er studiert eben die Rolle des schauerlichen Bösewichts Jefferies in Zieglers „Parteienwut", die am

25. Januar zum erstenmal im königlichen Theater gegeben wird. Die Anwesenheit des Hofes verbietet lärmende Beifallsbezeigungen; am Sonntag darauf wird Geyer für dieselbe Leistung mit lautem Beifall hervorgerufen. (Eine Kritik des „Freimüthigen" erwähnt dies als Ausnahms- und „Sonntags"-Erscheinung: „Unser Publikum bis zu diesem Grade aufzuregen, will viel sagen. An den Wochentagen, wo der Hof das Haus besucht, ist man der Meinung, daß sich das nicht schicke" [Nr. 23, vom 1. Februar]. Leises Auftreten, vorsichtige Rücksichtnahme zeichnet den damaligen Dresdener aus, alles hing vom Hofe ab, selbst im Theater scheute man sich, das Verdienst, dem man wohlwollte, durch geräuschvolle Anerkennung zu belohnen.)

21. Februar. Luise Wagner, Frau Hartwigs Zögling, betritt im Alter von zehn Jahren und zwei Monaten in dem einaktigen Lustspiel „Die Huldigung" von Bach zum erstenmal die Bühne. Sie

---

*) So gedenkt derselbe ältere Beurteiler (Böttiger), der seinen unerschöpflichen Humor im Leben und auf der Bühne zu rühmen weiß, zugleich auch seiner oft krankhaften Reizbarkeit über manches vermeinte Fehlschlagen. „Dann vergaß er auf Augenblicke alle Auszeichnung, die ihm von Hohen und Niederen ganz unbedingt geworden war, hielt sich für angefeindet und zurückgesetzt und wurde finster und verschlossen. Da verwundete ihn auch der leisere Tadel, da mißdeutete er, was aus der redlichsten Absicht gesprochen war"(Dresdener „Abendzeitung" vom Oktober 1821).

„macht ihrer Lehrerin Ehre und wird zweimal mit lautem Beifall beehrt", heißt es in einer Kritik des „Freimüthigen" vom 26. Februar, die zugleich einen in dem Lustspiele vorkommenden „langen Glückwunsch" tadelt: er habe „die Brust des Kindes erschöpft, so daß es am Ende die Stimme verlor, und dadurch der Wirkung geschadet". Doch bleibt Luise auch im späteren Mädchenalter brustleidend und muß sich wiederholten Kuren unterziehen.

4. März. Rosaliens dreizehnter Geburtstag. Friedrich Wagner hat sie für das Theater bilden wollen, aber sie soll nach seinem Willen nicht vor dem 15.—16. Jahre die Bühne betreten. In Uebereinstimmung mit diesem Wunsch des Verstorbenen hat Geyer ihre Erziehung nach dem Tode des Freundes nicht Frau Hartwig anvertraut, da er in diesem Punkte doch ein Abweichen befürchtet. — Adolf Wagner bleibt einer Erziehung der Kinder seines Bruders für das Theater abgeneigt.

Ende März. Geyer geht in diesem Jahre zum letztenmal zu den Sommervorstellungen der königlichen Hofschauspieler nach Leipzig, das seine Hauptanziehungskraft für ihn verloren hat: es ist ihm nur noch ein Ort der Vergangenheit, doch als solcher zeitlebens sympathischer als das verzopfte Dresden.

22. Mai. Richard wird drei Jahre alt; er bereitet der Mutter durch anhaltende Schwächlichkeit viele Sorgen.

3. August. Am Namenstag des Königs Eröffnung der jährlichen Dresdener Kunstausstellung: neben den Sigurdkompositionen Julius Schnorrs (nach Fouqué) erregt die Kopie einer Himmelfahrt der Maria von Luca Giordano, gemalt von Geyer, ein allgemeines Aufsehen.

8. August. Graf Vitzthum, Generaldirektor der Dresdener Hofbühne, trägt Karl Maria von Weber die Funktion eines königlichen Hofkapellmeisters — neben dem Italiener Morlacchi — zur Begründung einer deutschen Oper in Dresden an.

9. August. In Leipzig stirbt der Ratsherr Joh. August Apel. Adolf Wagner widmet dem unvergeßlichen Freunde in Brockhaus' „Zeitgenossen" einen ausführlichen nekrologischen Nachruf („Zeitgenossen", Bd. III, S. 173 ff.).

20. Oktober. Die königlichen Hofschauspieler beschließen ihre Leipziger Vorstellungen für immer mit „Emilia Galotti"; Geyer gibt den Marinelli. (Leipzig erhält im folgenden Jahre, unter Küstners Leitung, ein eigenes stehendes Theater.) Am

24. Oktober werden die Vorstellungen in Dresden wieder eröffnet.

Geyer ist in seiner nunmehr ausschließlich auf Dresden beschränkten Thätigkeit als Schauspieler verhältnismäßig nicht überlastet: er hat, bei einer jährlichen Besoldung von 1040 Thalern, wöchentlich nur ein- oder zweimal aufzutreten und in häufig sich wiederholenden Rollen. Desto emsiger ist er daneben als Maler beschäftigt: bei seiner erstaunlichen Fähigkeit zum Ergreifen und Festhalten der Züge, die durch Gewohnheit und Gemütsbewegung in den Mienen am stärksten hervortreten und in deren getreuer Erfassung die wahre Aehnlichkeit sich begründet, scheint „die Muse der Schauspielkunst unsichtbar den Pinsel ihres treuen Dieners zu leiten". Künstlerdünkel bleibt ihm dabei fern und fremd. Er verlangt und beachtet das Urteil des Kenners und genügt sich selbst, wo andere ihm Beifall spenden, am wenigsten. „Bitter klagte er oft über den Mangel einer tüchtigen Schule in seinen früheren Jahren. Aber selbst die ihn nicht für zünftig hielten, konnten seiner mit Recht bewunderten Auffassungsgabe der Züge volle Anerkennung nicht versagen" (Böttiger).

Auch ist sein gastliches Haus in der Moritzstraße der Mittelpunkt fröhlicher Geselligkeit, er selbst die Seele eines Kreises von Freunden und Freundinnen, die er am liebsten bei sich selbst bewirtet und durch die sprühenden Funken seines Witzes erheitert. Familienfeste werden bald zu geistreichen Puppenspielen, bald zu dramatischen Aufführungen gestaltet, wobei er alles selbst anordnet, dichtet, kostümiert. Unerschöpflich ist dabei seine Laune; als nächster Freund des Hauses steht ihm dabei der Kriegsrat Georgi zur Seite.

30. November. Erste Rossinische Oper in Dresden: „Il Turco in Italia". Unter Begünstigung des Hofes bricht sich eine immer höhere Schätzung Rossinis Bahn; gegen sie richtet sich oft der Witz Geyers.

14. Dezember. Vom 14. Dezember bis zum 2. Januar Theaterferien. Geyer ist um diese Zeit mit der Dichtung eines zweiaktigen Lustspieles in gereimten Alexandrinern „Das Mädchen aus der Fremde" beschäftigt, worin Luise nach ihrem früheren Versuche zum erstenmal neben ihm auftreten soll*).

*) Inhalt: Ein junger Offizier bringt ein zehnjähriges Mädchen aus dem Felde mit und neckt seine Geliebte, indem er ihr dieses in einem Briefe ohne nähere Bezeichnung als ein Mädchen ankündigt, das immer um ihn

21. Dezember. Graf Vitzthum zeigt Weber seine definitive Anstellung als königlich sächsischer Hofkapellmeister an.

1817. Am 13. Januar abends trifft Karl Maria von Weber von Berlin aus in Dresden ein.

14. Januar. Erster Tag Webers in Dresden: Wohnung im italienischen Dörfchen Nr. 30 in einem weinumrankten Häuschen dicht am Zwinger. Erste Widerwärtigkeiten seiner neuen Stellung: er soll nun nicht Kapellmeister, sondern Musikdirektor werden. Empört gibt er die Erklärung ab, er werde sofort wieder abreisen, wenn er nicht Morlacchi vollkommen gleichgestellt werde. Durch so mannhaftes Auftreten erwirbt er sich sofort die Sympathien seiner künstlerischen Kollegen.

21. Januar. Geyer beschließt sein siebenunddreißigstes Lebensjahr. Abends gibt er den Alba im „Egmont". („Herrn Geyer gelang der Alba vorzüglich. Mienenspiel, Haltung, Kostüm, alles war im vollkommensten Einklang. Das Publikum dankte ihm mit lautem Beifall." Chronik der Dresdener Schaubühne.)

29. Januar. Die Dresdener „Abendzeitung" bringt eine öffentliche Ansprache Webers „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens", worin er sich über seine Ziele und Grundsätze bei der Bildung einer deutschen Oper in Dresden erklärt und das Publikum zur Teilnahme auffordert *).

---

sei, ihm die müßigen Stunden vertreibe, das er küsse, das er sehr liebe u. s. w. Darüber gerät der Vater der Braut mit dem Vater des Offiziers in Streit und Duell, das sich aber schnell friedlich endet, und der böse Traum wird durch ein schönes Erwachen belohnt. Mit Laune sind auch die Nebenpersonen gezeichnet: ein Prätendent auf die Hand der Geliebten, Baron von Hopfensack, dessen Name seine bäuerische Art und Weise ankündigt; eine böse Stiefmutter, die bei der Gutmütigkeit des Vaters das Regiment im Hause führt; der Reitknecht des Offiziers u. s. w.

*) „Die Kunstformen anderer Nationen," heißt es darin, „haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. Der Italiener und der Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es eigentümlich, das Vorzügliche alles übrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen; aber er greift alles tiefer. Wo bei den anderen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen." Für die wichtigste Forderung erklärt Weber die Herstellung eines „schönen Ensembles". Wahrheit des Ausdruckes, Zusammenspiel, abgeschlossenes Kunstwerk — es hat etwas tief Ergreifendes,

30. Januar. Erste von Weber geleitete Opernvorstellung: „Joseph in Aegypten“. Er muß sich dabei, in Ermangelung eigener Sänger für die deutsche Oper, mit den sangesbegabteren Gliedern des Schauspielpersonals begnügen. So muß Geyer, im Besitz einer nicht zu verachtenden Tenorstimme, nachdem er als Heldenspieler mit Don Karlos, Max Piccolomini und Hamlet begonnen, dann zum Charakterdarsteller und hinreißenden Komiker übergegangen, neben der Ausübung von Malerei und Dichtung nun auch noch „Opernsänger“ werden. Neue Engagements, die Weber treffen will, werden ihm oft auf die sonderbarste Weise verleidet und verhindert: ein Tenorist, der Weber und dem Publikum wohl gefallen, wird nicht engagiert, weil der König bei dessen erstem Anblick eine ihn unangenehm berührende Aehnlichkeit mit jener Persönlichkeit (dem Geheimrat von Anstetten) entdeckt zu haben meint, die ihm 1813 seitens der Verbündeten anzuzeigen gehabt hat, daß sie ihn als Gefangenen betrachteten. Dafür bringt seine Mitwirkung in der Oper Geyer in manche erfreuliche nähere Beziehung zu Weber, den er hoch achten und verehren lernt.

9. Februar. Geyer gibt den Jago in Shakespeares „Othello“. — Tags darauf erhält Weber durch königliches Reskript den Kapellmeistertitel zuerkannt.

18. Februar. Geyer spielt und singt den Lorenz in dem von Weber einstudierten und dirigierten Singspiel „Das Hausgesinde“.

23. Februar. Weber erhält von Kind den Text zum ersten Akte des „Freischütz“ und fühlt bei Ueberlesung desselben „die Melodien sich zuquellen“.

2. März. Albert Wagner vollendet sein achtzehntes Lebensjahr. Er studiert um diese Zeit in Leipzig Medizin und unterhält einen regen Verkehr mit Onkel Adolf Wagner, der seine Häuslichkeit schon seit Jahren mit Tante Friederike und Jeanette Thomé im Hintergebäude des Thoméschen Hauses hat.

---

hier durch den Feuereifer eines wahrhaft deutschen Meisters fast mit denselben Worten dieselben Forderungen aufgestellt zu sehen, wie sie später machtvoller und entschiedener, tiefer und allseitiger begründet Richard Wagner stellte, der das von ihm gemeinte, alle Künste in sich vereinigende, abgeschlossene Kunstwerk kühn und siegesgewiß das „Kunstwerk der Zukunft“ nannte. Armer Weber, der das ihm vorschwebende künstlerische Ziel unter kümmerlichsten, in der sächsischen Residenz ihm gebotenen Verhältnissen zu erreichen bestrebt war, in welcher das Parasitengewächs der italienischen Oper jedes abweichende Bemühen vereitelte und am Aufkommen hinderte!

4. März. Rosalie Wagner, zur Freude des sie zärtlich liebenden Vaters gedeihend, wird vierzehn Jahre alt. Geyer stattet abends den komischen Buchhalter Trippel in dem Lustspiele „Das große Los" mit den köstlichsten Lazzi aus.

18. März. Luise Wagner (11¼ Jahre) tritt neben ihrer Lehrerin Frau Hartwig in einer Knabenrolle auf in dem sentimentalen Stücke „Klementine" oder „Reue und Versöhnung" von Weißenthurn; die Aufführung ist ein Gastspiel des Regisseurs Wohlbrück aus Leipzig. — Wilhelmine Hartwig erhält sich noch immer jugendlich, in dem buchstäblichen Sinne, daß sie (1777 geboren) mit der ihr eigentümlichen munteren, reizbaren Beweglichkeit vorkommenden Falles die Rolle eines sechzehnjährigen Mädchens mit aller Frische und allbeweglichen Munterkeit ausstattet. (Jedenfalls verdient sie es nicht, daß der zerstreute und kurzsichtige Böttiger ihr, bei ihrer Geburtstagsfeier im Kreise der Kollegen als Sinnbild ihrer unvergänglichen Jugend eine im Feuer der Rede entblätterte Rose überreicht, worauf sie ihm denn lachend erwidert: sie sehe jetzt erst, daß die Liebe blind mache.) Zwischen ihr als Pflegemutter Luisens, auf die sie sich ihre Rechte nicht nehmen läßt, und Geyer als Pflegevater Rosaliens besteht eine liebevolle Eifersucht, welche dieser gelegentlich mit Ernst zu beschwichtigen hat.

19. März. Erste Dresdener Aufführung von Rossinis „Tancredi". Der berühmte männliche Sopranist Sassaroli singt den Tancred, Signora Sandrini die Amenaide.

14. April. Erste Aufführung von Müllners „König Yngurd". Die Vorstellung dauert beinahe fünf Stunden (von 6—½11 Uhr), ermüdet aber das kunstsinnige Publikum so wenig, daß sie schon am 20. wiederholt wird. (Im September hat die „Ahnfrau" den gleichen außerordentlichen Erfolg.)

15. April. Geyer spielt und singt unter Webers Leitung den Farbenreiber Paul in der Weiglschen Oper „Adrian von Ostade" bei einem Gastspiel des jungen Genast aus Weimar.

11. Mai. Sonntag, den 11. Mai. Geyer bringt unter dem angenommenen Namen E. Willig sein „Mädchen aus der Fremde" zur Aufführung*). Er selbst erwirbt sich darin als Dar-

*) Unter diesem Titel gelangte das Stück in Dresden zur Aufführung; citiert wird es auch als „Braut aus der Fremde" (Dresdener „Abendzeitung" vom 30. Oktober 1821).

steller vielen Beifall; neben ihm gibt Luise die Rolle des zehnjährigen Kindes.

22. Mai. Richard wird vier Jahre alt und beginnt nach andauernder Kränklichkeit zu gedeihen.

26. Mai. Mit dem 26. Mai beginnen die Sommervorstellungen der nun zum erstenmal in Dresden verbleibenden königlichen Schauspieler auf dem Theater am Linkeschen Bade. Die reizende Lage des Theaters, die geringe Entfernung von der Stadt eignet es vorzüglich zu einem Sommertheater; die vorbeifließende Elbe erleichtert den Besuch, und nachmittags gewährt der Zug leicht dahinschwebender Kähne einen heiteren Anblick, während die Fußgänger, Wallfahrenden ähnlich, unter schattigen Alleen dem Theater am Bade zuströmen. Leider beginnen mit diesen Sommervorstellungen neue Kabalen Morlacchis gegen Weber: er will die italienischen Sänger der Verpflichtung, auf dem Bade zu spielen, enthoben sehen, um dadurch die deutsche Oper in den Augen des Publikums herabzusetzen. Geyer hat sich für den Sommer einen Kuraufenthalt in Karlsbad vorgesetzt, muß aber vorher noch in Schauspiel und Oper an fünf Abenden auftreten, das letzte Mal am

15. Juni, Sonntag, als Thomas in der Solièschen komischen Oper „Das Geheimnis" unter der Leitung Webers. Dann begibt er sich, um

Mitte Juni, auf einen achtwöchentlichen Erholungsurlaub nach den Heilquellen des böhmischen Karlsbads, das er leider von einer Flut fürstlicher und vornehmer Herrschaften überströmt antrifft. Glänzende Bälle und Assembleen im Saale des „Sächsischen Hofs" laden die vornehme Welt auf die Kampfplätze auserlesener Toilettenreize. Der regnerische Juli treibt zu Zerstreuungen durch Theater, Konzerte und Deklamatorien; auch Geyer kann sich einer zweimaligen Mitwirkung an deklamatorischen Abendunterhaltungen (10. und 21. Juli) nicht entziehen*), im übrigen hält er sich der bunten Menge fern und erfrischt sich durch Spaziergänge und Ausflüge in die herrliche Umgegend. Anfang August kehrt er nach Dresden zurück, wo er bereits am

*) 10. Juli: deklamatorische Abendunterhaltung des Wiener Schauspielers und Hoftheaterregisseurs Krüger; 21. Juli: Konzert des Dresdener Kollegen Kammermusikus Morgenroth. Bei der ersteren trägt Geyer Goethes herrliches Gedicht „Der Gott und die Bajadere" vor, darauf, dem Geschmacke des Publikums zu genügen, eine triviale Dichtung von Theodor Hell.

10. August auf dem Linkeschen Bade wieder als Maffrone bei einer Aufführung des Kotzebueschen „Ritter Bayard" mitwirkt. („Die letzte Szene als Maffrone, Bianca gegenüber, wird uns stets unvergeßlich sein. Hier war Geyer ganz Künstler, da jeder Blutstropfen in ihm selbst ihn der Lüge gestraft hätte." Böttiger.)

26. August. Erstes Gastspiel der großen Sophie Schröder als „Jungfrau von Orleans"; Geyer gibt den Talbot. Die gefeierte Tragödin tritt noch als Kleopatra in Corneilles „Rodogune", als Lady Macbeth und als Medea in dem Gotterschen Melodram auf und verläßt Dresden am

6. September unmittelbar nach der letzten Vorstellung.

Ende September bis Anfang Oktober. Vierzehntägiges Gastspiel Geyers in Prag. Alle seine Leistungen werden mit großem Beifall aufgenommen.

18. Oktober. Wartburgfest der deutschen Burschenschaft zur dreihundertjährigen Jubelfeier der Reformation am Jahrestage der Leipziger Schlacht.

30. Oktober. Weber reist zu seiner Hochzeit nach Prag ab*). Unterwegs im Reisewagen komponiert er die Musik zu Kinds Festspiel: „Der Weinberg an der Elbe", das am

15. November zur Feier der in Florenz vor sich gehenden Vermählung der Prinzessin Karoline (Tochter des Prinzen Max) mit dem Erbgroßherzog von Toscana in Dresden zur Aufführung gelangt. Besonderes Aufsehen erregt darin die künstliche Nachahmung antiker Vasengemälde durch lebende Bilder auf schwarzem Grunde. (Früheste Erinnerungen Richard Wagners knüpfen sich daran.)

29. November. Klara Wagner wird zehn Jahre alt.

11. Dezember. Beschluß der diesjährigen Vorstellungen des Hoftheaters mit der erstmaligen Aufführung des von Seyfried mit melodramatischer Musik versehenen Schauerstückes „Die Waise und der Mörder", worin Geyer abermals die Rolle eines schwarzen Bösewichts darzustellen hat.

14. Dezember. Luisens zwölfter Geburtstag fällt bereits in die Theaterferien. Während derselben entsteht, wie es scheint, Geyers liebliche Dichtung „Das Erntefest"; seine ganze väterliche Liebe

*) Webers Hochzeit am 4. November; am 6. nimmt er mit seiner jungen Gemahlin auf seiner Hochzeitsreise in Bayreuth Nachtquartier, um dann über Bamberg, Würzburg, Heidelberg weiter zu reisen.

zu Rosalien, die darin in der nach ihr benannten Rolle zum erstenmal öffentlich auftreten soll, gelangt in diesem Stücke zu innigem Ausdruck*).

20. Dezember. Weber kehrt von seiner Prager Hochzeitsreise mit seiner angetrauten Gattin nach Dresden zurück; ihn erwartet eine gehäufte Arbeitslast: durch Beurlaubung Morlacchis bis zum Juni nächsten Jahres fällt ihm nicht nur die Leitung der italienischen Oper, sondern auch der Dienst in der katholischen Hofkirche und bei der königlichen Hoftafel zu.

1818, 14. Januar. Weber dirigiert mit echter Künstlerglut Spontinis „Vestalin". Seinen rastlosen Bemühungen wird nicht allein ein neu gebildeter Vestalinnenchor, sondern eine durchgängige Erneuerung und Belebung des ganzen, in Dresden längst bekannten Werkes gedankt.

---

*) Auch für dieses Stück findet sich in Erwähnungen der Nebentitel „Der Erntekranz"; aufgeführt und gedruckt (im Kotzebueschen Almanach für 1822) ist es aber unter dem obigen Namen. Bei der Seltenheit der alten Druckausgabe scheint eine Inhaltsangabe der ansprechenden Dichtung am Platz: Graf Werben war früher mit Theresen vermählt, der Stolz seiner Mutter aber hat die Ehe des Grafen in seiner Abwesenheit getrennt, und Therese ist mit der schönen Hoffnung unter ihrem Herzen entflohen. Nie wieder hat Werben etwas über sie erfahren können. Da kommt er als Gesandter in ein fremdes Land; in den Zügen eines ihm dort begegnenden vierzehnjährigen Mädchens glaubt er die Züge der verlorenen Gattin wiederzuerkennen. Die Ahnung seines Herzens wird durch die Auskunft enttäuscht, das Mädchen sei die Tochter des Oekonomierats Ehrenberg; nichts anderes kann er nun glauben, als daß seine Gattin in der Zeit ihrer erzwungenen Trennung dieses neue Band geschlungen habe. Aber die Neigung für die Heißgeliebte, lange vergebens Gesuchte schlägt hoch empor; er entschließt sich, das Kind zu seinen Eltern zu begleiten, ihrem Vater seine Gefühle zu entdecken, ihn zu einem Verzicht auf Theresen zu beschwören, damit sie wieder die Seinige werde. Rosalie ist nicht das Kind Ehrenbergs, die Stimme des Herzens hat den Grafen nicht getäuscht. Die Gattin des Oekonomierats hat in seiner Abwesenheit Theresen mit ihrer Tochter aufgenommen und, um den Heimkehrenden durch den Verlust seines eigenen Kindes nicht zu betrüben, Rosalien für das verstorbene ausgegeben, die wahre Mutter als Freundin im Hause behaltend. Der Knoten löst sich durch das Geständnis von Ehrenbergs Frau, und da der Graf das Gut ankauft, bleiben beide Familien vertraut zusammen. Alles dies geht am Tage des Erntefestes vor sich, und die Feier desselben beschließt das Stück.

21. Januar. Geyer vollendet sein achtunddreißigstes Lebensjahr. Tags darauf tritt er als Vasco in Fr. Kinds Schauspiel „Das Nachtlager von Granada" auf; zu dem Guitarreliedchen hat Weber eine echt spanische Melodie geliefert. — Das „Erntefest" ist von dem „Herrn Grafen" (Vitzthum) zur Aufführung angenommen und Rosalie mit ihrer Rolle beschäftigt. Ein Brief Onkel Adolf Wagners vom 9. Februar bringt ihr zu ihrem ersten Auftreten die „besten, aufrichtigsten Wünsche". „Möge sie blühen und sich nicht von dem Schein- und Lügenleben, das sie wählt oder findet, bestricken und belügen lassen um ihr wahres Sein, ein reines, demütiges Herz voll Liebe, Zucht und Frömmigkeit."

21. Februar. Weber dirigiert Gretrys „Raoul der Blaubart". (Diese Aufführung oder eine ihrer Wiederholungen gehört mit zu den frühesten Eindrücken auf Richard, deren sich der Meister noch in später Zeit entsann.)

2. März. Debüt Rosaliens im „Erntefest". Sie gibt ihre Rolle „mit gewinnender Kindlichkeit und anmutigem Spiel". Geyer, dessen Autorname diesmal auf dem Theaterzettel bekannt gegeben ist, spielt selbst nicht mit, sondern die übrigen Partien des Stückes sind in den Händen der Kollegen Burmeister und Julius und Frau Hartwig.

Die „Chronik der königlichen Schaubühne" (in der Dresdener „Abendzeitung") bezeichnet Rosaliens Rolle als dem Dichter vorzüglich gelungen und fügt in betreff ihrer Darstellung hinzu: „Wir können von dieser lieblichen Blüte recht viel Gutes hoffen und freuen uns besonders, daß sie von dem Mehltau der Sentimentalität nicht angesteckt ist, sondern frei, heiter und unbefangen ihre Rolle gab. Dabei bleibe sie ja und gehe auf dem Wege fort, bei dessen Betreten sie schon so liebe Hoffnungen gewährt."

4. März. Rosalie Wagner tritt zwei Tage nach ihrem ersten Auftreten in ihr sechzehntes Lebensjahr.

14. März, Ostersonnabend. Ottilie Wagner wird sieben Jahre alt.

6. April. Nach dem Ablaufen der Osterferien Wiederholung des „Erntefestes". („Rosalie Wagner sprach minder schnell als bei der ersten Vorstellung und war noch unbefangener, so daß das Publikum mit Vergnügen ihr Fortschreiten auf dem begonnenen Wege bemerkte." Chronik der königlichen Schaubühne.)

21. April. Luise spricht bei einer Aufführung von Schillers „Tell" den Knaben Tells „recht wacker".

22. Mai. Richards fünfter Geburtstag. Am Abend desselben wird Weigls „Schweizerfamilie" unter Webers Leitung zum

erstenmal in deutscher Sprache gegeben*). Die italienische Sängerin der Emmeline, Signora Sandrini, löst die schwierige Aufgabe, in fremder Sprache eine der gewohnten Manier widerstrebende Partie genügend auszuführen, zu Webers Zufriedenheit.

Juni. Ferdinand Heine, jüngerer Freund Geyers, bisher Orchestermusiker der Dresdener Hofkapelle, tritt in den Verband der königlichen Schauspieler. Er bleibt bis in späteste Zeiten ein treuer Freund der Familie und des ihm aus frühesten Kinderjahren vertrauten Meisters Richard Wagner. Am Dresdener Theater erwirbt er sich in der Folge besondere Verdienste als Kostümier (so rühren von ihm im Jahre 1842 die Entwürfe zu den „Rienzi"-Aufführungen her**).

18. Juli. Erste Aufführung von Grillparzers „Sappho". (Auch an dieses Stück knüpfen sich Jugenderinnerungen des Meisters.) Geyer ist um diese Zeit — in Loschwitz — durch mehrere Wochen mit dem Studium des König Philipp im „Don Karlos" beschäftigt und quält sich mit der ihm widerstrebenden Partie, ohne daß er sich darin genug thun könnte. Die Aufführung findet am 8. August im städtischen Hoftheater statt. Für den September plant Geyer einen mit einem Gastspiel verbundenen Ausflug nach Leipzig.

21. August. Auf dem Theater am Linkeschen Bade: „Der Teufelsstein in Mödlingen", romantisch-komisches Volksmärchen mit Musik von Wenzel Müller. Luise gibt darin den Pipi, Frau Hartwig „mit rühmenswerter Aufopferung" die Rolle der geistischen Sophie. Das Stück wird bis zur Mitte September bei schönem Wetter vor stets überfülltem Hause sechsmal wiederholt.

8. (?) September. Geyer in Leipzig, das er seit zwei Jahren nicht besucht hat: es bleibt ihm ein Ort teurer Erinnerungen; auch begrüßt ihn manches Zeichen freundschaftlicher Hochachtung und Anhänglichkeit aus alter Zeit. Vielen Familien ist er als Maler, allen als hochgeschätzter Darsteller in warmer Erinnerung. Bei seinem ersten Auftreten im Theater als König im „Don Karlos" (12. September) empfängt ihn aus dem Zuschauerraum ein rauschender Beifallsgruß; er

---

*) Bisher in Dresden einzig in italienischer Uebersetzung (von Adolf Wagner) als „Famiglia Suizzera" gegeben (vergl. „Bayreuther Blätter" 1885, S. 203).

**) Ferner erschien von ihm 1853 bei Breitkopf und Härtel: „Dekorative und kostümliche Szenierung zu Lohengrin. Im Auftrage des Dichters entworfen von Ferd. Heine".

vergißt sich, das Herz tritt ihm auf die Zunge, er drückt in kurzen gerührten Worten dem Publikum seinen Dank aus, dann tritt er zurück mit den Worten seiner Rolle: „So allein, Madame?“ Aber die von ihm selbst am bittersten empfundene künstlerische Unschicklichkeit, zu der er sich hinreißen lassen, verdirbt ihm den Abend und die Rolle; er bricht sein Gastspiel plötzlich ab und ist, im übrigen von freundlichen Eindrücken seines Ausflugs begleitet, am

19. September, dem vierzigsten Geburtstag der Mutter, wieder unter den Seinen. Der Tag wird, wie stets Familienfeste im Geyerschen Hause, mit Ueberraschungen, Puppenspielen oder heiteren dramatischen Aufführungen gefeiert, bei denen die Kinder und die Freunde des Hauses mitwirken.

20. September. Fünfzigjährige Jubelfeier der Regierung Friedrich Augusts. Im Theater findet zu Ehren des Tages eine Freivorstellung statt. Geyer gibt darin zum erstenmal den Correggio in „Correggio und Michelangelo“ (Szenen aus dem Oehlenschlägerschen Stücke); seine Leistung wird sehr gerühmt.

23. November. Geyer als Reimbeau in „Die Waise und der Mörder“. (Jugenderinnerungen R. Wagners knüpfen sich daran.) Geyer gibt seine Bösewichtrolle „fern von aller Gemeinheit, mit allem Firnis der Konvenienz“.

24. November. Geyer als Heinzenfeld im „Geisterseher“ ist „an Komik unerschöpflich“.

14. Dezember. Luise Wagner wird dreizehn Jahre alt und scheint um diese Zeit nicht mehr bei Frau Hartwig, sondern im Elternhause zu sein.

1819, 14. Januar. Geyer als Oberrichter Jefferies in Zieglers „Parteienwut“. Die Rolle dieses durchteufelten Bösewichts bleibt eine seiner durchdachtesten und gelungensten Leistungen.

13. Februar. Erste Dresdener Aufführung von Rossinis „Gazza ladra“. (In dem durch die Rossinische Oper alsbald verdrängten Schauspiel aus dem Französischen „Die Elster“ hat Geyer früher oft die Rolle des Amtmanns gespielt.) Die „Gazza ladra“ bleibt von nun an auf dem Dresdener Repertoire einheimisch*).

*) Geyer besingt sie in den Versen:

„Rossini! ruft die Welt — Rossini! nie, nie, nie
Kommt wieder solch Genie: di tanti palpiti
Hat ihn berühmt gemacht, muß ihn unsterblich machen.

22., 23. Februar. Erste und zweite Aufführung der komischen Oper „Die Schwestern von Prag" unter Webers Leitung. Geyer als Schneidergeselle „entfaltet den ganzen Reichtum unerschöpflicher köstlicher Laune".

2. März. Albert vollendet sein zwanzigstes Lebensjahr. Er hat seit bald einem Jahre seine medizinischen Studien aufgegeben und beschäftigt sich nunmehr unter der Leitung des berühmten Miksch angelegentlich mit Gesangstudien.

3. März. Rosalie tritt am Vorabend ihres sechzehnten Geburtstages nach längerer Unterbrechung wieder in einer kleinen Lustspielrolle auf.

23. März. August von Kotzebue zu Mannheim von Karl Ludwig Sand ermordet.

22. Mai. Richard wird sechs Jahre alt. Er zeigt sich geistig ungewöhnlich entwickelt, ohne doch ein bestimmtes Talent zu verraten oder gar etwas vom „Wunderkinde" an sich zu haben. Er soll nun bald in eine Dresdener Schule. Schon zeigt sich in ihm die lebhafte Vorliebe für das Theater, das eine magische Anziehungskraft auf ihn ausübt.

Juni. Besuch Onkel Adolf Wagners in Dresden. Geyer ist um diese Zeit von der Königin von Sachsen beauftragt, das Porträt ihres Bruders, des Königs von Bayern, zu malen und begibt sich

Ende Juni mit einem achtwöchentlichen Urlaub nach München, wo er zugleich ein Gastspiel zu geben beabsichtigt. Er trifft dort „alle Magazine und Städel mit den aus Griechenland und Italien angekommenen Antiken überfüllt", während der mächtige Bau der Glyptothek unter dem regen Interesse des Kronprinzen Ludwig mit jedem Tage vorwärts rückt. Der König sitzt ihm zu einem Bilde, das aus seinen Händen mit sprechender Aehnlichkeit hervorgeht und eine „unbeschreibliche Sensation" erregt. Er malt nun auch die Königin; die Aufträge, Bestellungen und Wünsche aus den Hofkreisen mehren sich so sehr, daß er sein — mit dem Rudolf in Körners „Banditenbraut" begonnenes — Gastspiel aufgeben und wegen Ablauf seines Urlaubs noch eine Menge ihm zugemuteter Arbeiten ablehnen muß *).

Rossini ringt, auch wenn der Erde Pfosten krachen,
Die Elster in der Hand, kühn mit dem Weltensturz —
Und was den Lärm betrifft, da kommt er nicht zu kurz."

*) Zu den von Geyer während seines Münchner Aufenthaltes gemalten Portraits gehören Bildnisse des Herzogs Wilhelm, des Feldmarschalls

15. August. Bei seiner Heimkehr um die Mitte August findet er in Dresden abermals Sophie Schröder vor, die während seiner Abwesenheit im Juli mit außerordentlichem Erfolge daselbst gastiert hat und nach einem vierzehntägigen Leipziger Gastspiele sich zu weiteren Gastrollen (19. August: Grillparzers „Sappho") in der Elbresidenz aufhält.

3. September. Auf dem Linkeschen Bade wird mit dem gleichen Erfolge wie das Jahr zuvor der „Teufelsstein" ein Zwillingsstück dazu, „Die Teufelsmühle am Wiener Berge", gegeben. Die dem „Pipi" des vorigen Jahres entsprechende Rolle des Jeriel wird diesmal, abermals neben Frau Hartwig, von Klara Wagner (11¾ Jahre) gegeben. Das Stück erlebt unter den gleichen Umständen fünf Wiederholungen. (Der Schutzgeist „Jeriel" erscheint in verschiedenen Verwandlungen, die Chronik der königlichen Schaubühne rühmt „die Gewandtheit, Sicherheit und das Talent der kleinen Klara Wagner".)

Sonntag, 19. September. Einundvierzigster Geburtstag der Mutter. Für diesen Geburtstag vielleicht ist Geyers satirisches Lustspiel (ursprünglich Puppenspiel) „Die neue Delila" gedichtet, für dessen Entstehung eine Zeitbestimmung mangelt*). Richard Wagner entsann sich noch 1878, die beiden Hirten Damoet und Philemon von Geyer und dem Kriegsrat Georgi dargestellt gesehen zu haben.

21. September. Geyer gibt auf dem Linkeschen Bade unter

Fürsten Wrede, des Ministers Grafen von Rechberg, des Oberceremonienmeisters Grafen Karl von Rechberg, des Generalleutnants Anton von Rechberg, des preußischen und des französischen Gesandten u. a. „Es muß dem Künstler zur besonderen Ehre gereichen," heißt es in einer damaligen Korrespondenz aus München, „die ihm zu Theil gewordenen Auszeichnungen in einer Stadt zu genießen, wo Hauber, Kellerhofer, Ettlinger in diesem Fache der Malerei doch so berühmt sind; aber ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß in dem Punkte der Aehnlichkeit, gleich auf die erste Anlage, es keiner Herrn Geyer gleich thut. Diesen schnellen Blick, diese richtige Auffassung habe ich kaum bei einem Künstler für möglich gehalten."

*) Gedruckt ist es zweimal, aber erst nach Geyers Tode: 1) in 8° „Die neue Delila, ein anfangs lustiges, aber gegen das Ende höchst trauriges Schäfer- und Ritterspiel" (Leipzig 1823); und 2) im fortgesetzten „Kotzebueschen Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande", Jahrgang 21 (Leipzig, P. G. Kummer), in 16°.

stürmischem Beifall den Kapuziner in „Wallensteins Lager" (zum Beginn einer Wallensteinwoche). Das „Lager" gewinnt so großen Anklang, daß es am

29. September im städtischen Hoftheater noch einmal einzeln wiederholt werden muß (desgleichen am 10. November).

13. Oktober. In Wien betritt Wilhelmine Schröder (nachmalige Schröder-Devrient) als Aricia in Schillers „Phädra" zum erstenmal die Bühne des Hofburgtheaters.

29. November. Klara Wagner wird zwölf Jahre alt. — Abends gibt Geyer den Grazioso Clarin in Calderons „Leben ein Traum".

Dezember. Geyer in Leipzig, mit Albert, der hier seinen ersten theatralischen Versuch als Sänger machen soll. Geyer tritt zuvor selbst an vier Abenden als Gast auf und erhält besonders als Franz Moor Beifall. Er ist aber erkältet und nicht bei gutem Wohlsein. Am

21. Dezember betritt Albert Wagner als Belmonte in Mozarts „Entführung" zum erstenmal die Bühne. Zum Weihnachtsfest Rückkehr nach Dresden.

1820, 13. Januar. Geyer gibt den Präsidenten in „Kabale und Liebe".

21. Januar. Geyers vierzigster Geburtstag.

1. Februar. Er gibt die undankbare Rolle des Königs im „Hamlet" (wiederholt am 28.), am 6. den König im „Don Karlos", dem er nur wenige ergreifende Momente abzugewinnen vermag. Von solchen ihn selbst am meisten unbefriedigt lassenden Leistungen flüchtet er gern wieder zu seiner Staffelei und träumt den Traum, die ihm noch fehlende letzte Ausbildung als Maler, mit Aufgabe aller Schauspielerei, in dem Lande seiner Wünsche, Italien, sich zu gewinnen.

2. März. Albert beschließt sein einundzwanzigstes Lebensjahr; er soll noch einmal in Dresden als Gast auftreten und dann ein Engagement in Breslau annehmen, wo ihn Geyer unter Biereys, des alten Freundes, Schutze wohl geborgen weiß.

9. März. Die eben siebzehnjährige (seit 4. März) Rosalie spielt in Oehlenschlägers „Correggio" in anmutiger Erscheinung die Cölestine; Geyer verleiht der schwächlichen Titelrolle eine ergreifende Darstellung.

13. März. Rosalie gibt die fille d'honneur in einer deutschen Bearbeitung des französischen so benannten Stückes von Duval.

5. April. Die italienische Oper bringt Meyerbeers Erstlingswerk „Emma di Resburgo", welches soeben in Berlin — kein Glück gemacht*).

9. April. Albert tritt in Dresden unter Webers Leitung in der Rolle des Tamino als Gast auf, am

25. April als Belmonte. Dann nimmt er vom väterlichen Hause Abschied, um nach Breslau zu gehen; seine Entfernung hinterläßt eine von allen empfundene Lücke; er wird bei Tische besonders „beim Brotschneiden" vermißt, das nun Geyer zufällt.

1. Mai. Rosalie Wagner gehört von diesem Tage an mit einem Gehalt von 824 Thalern dem Verbande der königlichen Hofschauspieler an.

13. Mai. Karl Maria von Weber vollendet die Ouvertüre zum „Freischütz" und damit die Komposition des ganzen Werkes. (Bis zum 24. Juni ist auch der Klavierauszug beendet.)

14. Mai. Geyer als Rummelpuff in der „Falschen Catalani" wird wegen seiner „trockenen Laune und köstlichen Bramarbasfeigheit" gerühmt. Er selbst schreibt kurz darauf an Albert mit Beziehung auf das Dresdener Theater: „Wir stehen zu hoch für solche Possen, und mich ekeln sie vorzüglich an."

22. Mai, Pfingstmontag. Richard wird sieben Jahre alt. Auf der Dresdener Schule, die er seit einiger Zeit besucht, macht er gute Fortschritte. Nach Geyers Wunsch soll er Maler werden; er ist aber ungeschickt im Zeichnen, die Erlernung des Technischen schreckt ihn ab. „Ich wollte gern so große Bilder malen wie das (lebensgroße) des Königs von Sachsen im Atelier meines Stiefvaters, statt dessen sollte ich immer nur Augen zeichnen; das gefiel mir nicht," sagte mir der Meister noch 1876. — Am Abend von Richards siebentem Geburtstage tritt Schwester Rosalie zum erstenmal als Mitglied des Hoftheaters in einer Lustspielrolle auf.

23. Mai. Geyer schreibt in einem humoristischen Brief an Albert über Richard, er „lasse täglich einen Hosenboden auf dem Zaune hängen".

---

*) Die Zeitungsberichte aus Berlin sprechen anläßlich der dortigen ersten Aufführung vom 11. Februar übereinstimmend von einem nicht ungünstigen Urteil der meisten Zuhörer, dem sich aber eine große Partei, bestehend aus Verehrern Glucks und Mozarts und aus eifrigen Judenfeinden, entschieden widersetzt habe.

27. Mai. Spontini trifft als neu ernannter Generaldirektor der Theatermusik in Berlin ein, und wird vom Hofe mit auszeichnendem Wohlwollen empfangen. Am 30. Mai gibt man ihm zu Ehren die „Vestalin", der er in seiner Loge, zunächst der königlichen, beiwohnt.

Juli. Längerer Besuch des Onkel Geyer aus Eisleben, Geyers Bruder, der daselbst Goldschmied ist und bei welchem sich Julius Wagner in der Lehre befindet.

18. Juli. Klara Wagner tritt in einer Kinderrolle des Schauspiels „Rettung für Rettung" auf.

25. Juli. Weber verläßt mit seiner Frau Dresden zu einer mehrmonatlichen Reise. — Geyer trägt sich ebenfalls mit Reisegedanken: er will in Breslau Albert besuchen und hofft dies in Verbindung mit einem Breslauer Gastspiel im September ausführen zu können. Er ist zur Zeit mit der Vollendung eines großen Gemäldes, dem Porträt der Königin von Sachsen, beschäftigt.

Anfang August. Eröffnung der Dresdener jährlichen Kunstausstellung: das „schön und würdig angeordnete" Bild der Königin von Geyers Hand lenkt die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich als ein „erfreulicher Beweis der Fortschritte seiner Kunst"*).

August. An des Grafen Vitzthum Stelle tritt Könneritz, der sich Ludwig Tieck zum dramaturgischen Beirat wählt.

1. September. Auf dem Linkeschen Bade (nach mehrjähriger Pause): Kotzebues „Menschenhaß und Reue", worin Geyer den Haushofmeister Bittermann gibt. (Erinnerungen Richard Wagners knüpfen sich daran.) Wiederholung am 3. Oktober.

Die Reise nach Breslau muß unterbleiben!

---

*) „Die Hauptzierde dieses Zimmers ist das lebensgroße Porträt unserer verehrten und geliebten Königin," heißt es in einem Bericht über diese Ausstellung in der „Wiener Zeitschrift für Kunst". „Das ganze, sehr große Gemälde ist schön und würdig angeordnet und trefflich in Haltung gebracht. Mit dem ihr so eigenen Ausdruck von Majestät und Milde steht hier unsere teure Landesmutter an einem Tisch, auf welchem im Helldunkel die Büste unseres angebeteten Königs sich befindet. Mit Vergnügen verweilten auch unsere Augen auf dem holden Bilde der Prinzessin Augusta." (Gemeint ist die liebenswürdige, damals siebenundzwanzigjährige Tochter Friedrich Augusts, deren musikalische Natur sie an Webers Bestrebungen ein näheres Interesse nehmen ließ, als dem deutschen Musiker sonst von seiten des Hofes entgegengebracht wurde)

26. September. Geyer gibt die Rolle des Wirts in „Minna von Barnhelm".

Mitte Oktober. In einem gereimten Brief Geyers an Albert heißt es: „Richard wird groß und grundgelehrt". Geyer ist damals mit der Ausführung der Dichtung seines „Bethlehemitischen Kindermordes" beschäftigt.*) Sein Wunsch, Italien zu seiner Ausbildung besuchen zu dürfen, wird darin dem Maler Klaus in den Mund gelegt.

12. Dezember. Geyer in Leipzig, wo er viel malt und sich sehr unwohl befindet. Er wohnt bei Adolf Wagner im Thoméschen Hause, entzieht sich aber allem auswärtigen Verkehr und nimmt auch an den von Adolf Wagner gern gepflegten „geselligen Lesungen" dramatischer Werke in den ihm sonst befreundeten Familien Träger und Lacarrière keinen Anteil. Im Thoméschen Hause ist kurz zuvor der ehemalige Heerführer der Alliierten, Fürst Schwarzenberg, gestorben. Wohnung und Menschen sind Geyer unheimlich; er klagt über den ungesunden Geist des Hauses: „Der schwarze Pudel und die verräucherten Gestalten (die lebensgroßen Gemälde in den kurfürstlichen Gemächern) haben etwas Finsteres, das sich einem unwillkürlich mitteilt" („Bayreuther Blätter" 1885, S. 212).

1821, 4. Januar. Durch Geyers Unwohlbefinden beunruhigt, trifft die Mutter zu seiner Pflege in Leipzig ein. „Er arbeitet zu viel und macht sich zu wenig Bewegung," sagt Adolf Wagner über ihn. „Das ist eine furchtbare Hypochondrie!"

Mitte Januar. Rückkehr nach Dresden. Der „Bethlehemitische Kindermord" ist beendigt und zur Aufführung angenommen. Tieck spricht sich sehr anerkennend darüber aus.

21. Januar. Letzter (einundvierzigster) Geburtstag Geyers. Er trägt sich noch immer mit dem Gedanken an einen Besuch in Breslau; statt dessen soll er eine Kur brauchen. Seine Gesundheit beginnt zu wanken; seine angestrengte vielseitige Thätigkeit erschöpft ihn.

*) Eine Inhaltsangabe dieser bekanntesten unter Geyers Lustspieldichtungen können wir uns an dieser Stelle billig ersparen. Im Drucke erschien „Der bethlehemitische Kindermord" ebenfalls erst nach Geyers Tode, und zwar in den folgenden Ausgaben: 1) als Separatausgabe, Weimar, 1823, Hoffmann;' 2) im „Weimarischen dramatischen Taschenbuch", 1. Jahrgang (mit dem Bildnis Durands als Maler Klaus); 3) in der „Deutschen Schaubühne", Band XIV, Wien 1825; 4) in Reclams „Universalbibliothek", Nr. 1979, herausgegeben von C. Fr. Wittmann.

30. Januar. Bei einer Aufführung der „Minna von Barnhelm" wird sein Spiel als Wirt „mit Leidwesen vermißt". Am 15. Februar ist er so weit hergestellt, daß er wieder in einer Lustspielrolle (in dem Stücke „Das große Los") auftreten kann. Er „erheitert die zahlreiche Versammlung durch sein echt komisches Spiel und wird durch Hervorruf ausgezeichnet" (Chronik der königlichen Schaubühne).

20. Februar. Zum erstenmal: „Der bethlehemitische Kindermord, dramatisch-komische Situationen aus dem Künstlerleben, von Hofschauspieler Ludwig Geyer". — Geyer gibt den Maler Klaus, Frau Klaus wird durch Madame Schirmer, der Theaterdiener Texel durch Pauli, Magister Stockmann durch Geiling dargestellt; Klara (13¼ Jahre) hat eine der Kinderrollen*).

1. März. Zu Alberts zweiundzwanzigsten Geburtstag, schreibt Geyer nach Breslau: „Du siehst, daß ich noch lebe und nach vollendeter Kur und Bad noch ein Weilchen zu leben gedenke . . ."

2. März. In Wien erstes Operndebüt von Wilhelmine Schröder (nachmalige Schröder-Devrient) als Emmeline in der „Schweizerfamilie". Sie ist damals siebzehn Jahre alt.

3. März. In Dresden wird Rossinis „Gazza ladra", auf deren Beliebtheit sich Geyer im „Bethlehemitischen Kindermord" wiederholt bezieht, seit zwei Jahren (Februar 1819) zum einundzwanzigstenmal gegeben, und bleibt unterbrochen auf dem Repertoire.

4. März. Rosalie vollendet ihr achtzehntes Lebensjahr. Sie soll den Vater nach Breslau begleiten, sobald sein Gesundheitszustand es erlaubt. — Die Familie bezieht zu Ostern eine neue, geräumigere

---

*) Von den auswärtigen Aufführungen des „Bethlehemitischen Kindermordes" können wir hier nur die folgende lückenhafte Uebersicht geben: Breslau (Juni 1821); Hamburg (Oktober 1821); Weimar (Frühjahr 1822, mit Durand als „Maler Klaus"); Berlin (14. Januar 1823, wo das humoristische Spiel des berühmten P. A. Wolff und seiner Gattin es längere Zeit auf dem Repertoire erhält); Stuttgart (März 1823); Prag (seit September 1823 in mehrfachen Wiederholungen); Leipzig (November 1824); Kassel (1828?); Aachen (Juli 1829); zuletzt Bayreuth (22. Mai 1873). Ueber die letztere Aufführung findet man genaueren Bericht im 2. Bande von: Glasenapp, Richard Wagners Leben und Wirken (S. 393) und im Vorwort der neuesten Ausgabe der Dichtung von C. Fr. Wittmann, wo der Theaterzettel dieser Aufführung vollständig mitgeteilt ist. — Die Rolle des Theaterdieners Texel gab überall zu den mannigfachsten Extempores

Wohnung in dem Schwertfeger Voigtschen Eckhaus am Jüdenhof und der Frauengasse, vis-a-vis der alten Gemäldegalerie. Gegenüber der Konditor Orlandi, bei welchem Richard einmal „Schillers Gedichte gegen Windbeutel umtauscht". Geyer kann sich hier eine behaglichere, schöne Kunstwerkstatt herrichten und freut sich darauf.

6. März. Von Yassy aus proklamiert Alexander Ypsilanti die Ablösung Griechenlands von der Türkei, im Vertrauen auf russische Unterstützung Griechen und Griechenfreunde zu den Waffen rufend. Die russische Hilfe bleibt aus. Philhellenische Regungen in ganz Europa, besonders in der deutschen Jugend.

15. März. Erste Aufführung von Webers „Preziosa" in Berlin. — In Dresden ist für den 15. eine Wiederholung des „Bethlehemitischen Kindermordes" angezeigt, kommt aber, wohl wegen Geyers Unwohlsein, nicht zustande.

3. April. Zweite Aufführung des „Bethlehemitischen Kindermordes" unter Geyers Mitwirkung. — Mit eintretendem Frühjahr widmet sich Geyer mit besonderer Liebe der Pflege seines Gartens, in dem er seine Lieben noch oft zu versammeln hofft.

2. Mai. Weber begibt sich zur Aufführung seines „Freischütz" nach Berlin (wo er aber wegen äußerster Anspannung des Personals durch Spontinis „Olympia" erst am 21. die Proben beginnen kann). Eine Dresdener Aufführung steht noch aus; erst über Berlin muß der „Freischütz" in Dresden seinen Einzug halten.

Mitte Mai. Geyers Kräfte wollen noch nicht kommen. Wenn er nichts im Theater zu thun hat (was jedoch nur selten der Fall ist), „busselt er in seinem Gärtchen". Für die Aufführung seines Stückes in Breslau interessiert er sich lebhaft und gibt Albert darüber brieflich genaue szenische Vorschriften. Er ist mit dem Porträt des Dichters Krug von Nidda beschäftigt.

22. Mai. Richard wird acht Jahre alt und befindet sich zur Zeit auf dem Lande. Lebhaft begeistern ihn die Freiheitskämpfe der Griechen. — Am Abend des 22. gewinnt sich Rosalie vielen Beifall in Kinds, des Freischützdichters, sentimentaler Dichtung „Die Truhe".

---

willkommenen Anlaß. Das Exemplar des Rigaer Stadttheaters ist sogar durchweg mit handschriftlichen Varianten versehen, die nicht von Geyer herzurühren scheinen. Z. B. ist darin der Satz: „die Juden haben uns noch niemals Glück gebracht" sinnloserweise geändert in: „ein Heidenbild hat uns noch niemals Glück gebracht".

27. Mai. Entscheidender Sieg der Griechen in Morea bei Valtezza.

31. Mai. Im „Donauweibchen" gibt Klara die kleine Rolle der Lilli. Es wird bedauert, daß „das vielversprechende Mädchen aus dieser Art Rollen bald herauswachsen wird" (Chronik der königlichen Schaubühne). Das Stück wird oft wiederholt.

18. Juni. Glänzende Aufnahme des „Freischütz" in Berlin. Um Mitternacht reist der Regisseur Hellwig von dem Weber zu Ehren gegebenen Festbankett nach Dresden zurück und bringt Mittwoch den 20. die Kunde des errungenen Triumphs nach Dresden.

19. Juni. Die „heilige Schar" der Griechen unter Ypsilantis Führung erliegt im Verzweiflungskampfe bei Dragetschan. Ypsilanti flüchtet und wird gefangen.

Mitte Juli. Geyer in Rosaliens Begleitung nach Breslau, wo kürzlich der „Bethlehemitische Kindermord" mit Glück zur Aufführung gelangt ist. Er sieht Breslau nach zwölf Jahren zum erstenmal wieder; trotz mancher erfreulicher Begrüßung mit alten Freunden (Bierey, Mosevius) bekommt ihm der dortige Aufenthalt nicht gut. Er kehrt nach vierwöchentlicher Abwesenheit nach Dresden zurück; seine Gesundheit ist sehr angegriffen. Luise ist seit dem 15. wegen eines Brustleidens zur Kur in Leipzig; sie gefällt Adolf Wagner und allen Freunden der Familie sehr wohl „mit ihrer heiteren Offenheit und Herzlichkeit".

28. August. Bei einer Theateraufführung vom 28. August hat Geyer mit physischem Uebelbefinden zu kämpfen, tritt aber doch noch einmal am

4. September als Posthalter und Gastwirt Fix im „Gasthaus zu Treuenbriezen" auf und nimmt auch noch an einer Leseprobe des „Bürgermeister von Saardam" teil*). Zur Erheiterung dient ihm der Umgang mit dem eben aus Breslau anwesenden Musikdirektor Bierey, dem er sich aber entziehen muß, als er am

12. September, Mittwoch, zu seiner Erholung „auf Befehl, aber nicht auf Kosten der Königin" nach Pillnitz aufs Land geht. Rosalie

*) Die kleineren Pariser Theater hatten seit zwanzig Jahren die angeblichen Abenteuer des Zaren Peter in Saardam in mehr als zehn verschiedenen Stücken auf die Bühne gebracht; aus der Verdeutschung eines derselben machte Lortzing später seine bekannte Oper.

begleitet ihn. Das anhaltend stürmische und rauhe Wetter ist seiner Genesung nicht förderlich.

14. September. Geyer schreibt von Pillnitz aus voll väterlicher Sorge und Liebe an Albert. Er spricht von seinem Schauspielerstande als einem solchen, den er gern täglich verlassen möchte, der ihm alle Freude, Ruhe und Gesundheit geraubt habe.

16. September. Bei einer Aufführung der „Minna von Barnhelm" wird sein Spiel als Wirt „um so schmerzlicher vermißt, als ihm zu dergleichen Rollen alle Mittel der Maske und des Spieles mehr als irgend jemand zu Gebote stehen".

19. September. Dreiundvierzigster Geburtstag der Mutter. Geyer schreibt ihr von Pillnitz aus, wie sehr es ihn betrübe, ihr an diesem Tage keine Freude bereiten zu können; es sei „seine Grille und sein Vorhaben, ihn nachträglich im häuslichen Kreise recht herzlich zu feiern".

20. September. Das rauhe Wetter nötigt ihn, Pillnitz wieder zu verlassen. Bei völliger Ruhe bessert sich in der Stadt sein Befinden. Aber schon am Freitag den

28. September tritt eine Verschlimmerung seines Zustandes, ein heftiger Brustkrampf ein. Tags darauf, am

29. September muß Richard zur Zerstreuung des Kranken ihm zeigen, was er auf dem Klavier gelernt hat. Er spielt: „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit" und den „Jungfernkranz". Geyer fragt mit schwacher Stimme: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?"

30. September. Ludwig Geyer stirbt. In dem trostlosen Schmerze der Hinterbliebenen bewahrt Rosalie eine feierliche Fassung und wird die Stütze aller.

1. Oktober. Am frühen Morgen nach Geyers Tode tritt die Mutter in die Kinderstube, sagt jedem der Kinder etwas und zu Richard sagt sie: „Aus dir hat er etwas machen wollen." (Luisen, die seit dem Juli noch immer in Leipzig weilt, wird die Trauernachricht durch Trägers, Albert durch Bierey vermittelt.)

4. Oktober. Bei fortdauernd rauher und trüber Witterung wird Geyer früh um sieben Uhr bestattet. Paar um Paar geleiten ihn seine Kollegen vom Dresdener Bühnenverein nebst einigen engverbundenen Freunden zur entfernten Ruhestätte.

16. Oktober. Am 16. Oktober muß Rosalie bereits wieder im Theater auftreten in einer Rolle, die sie noch vor drei Monaten

(15. Juli, Vorabend der Reise nach Breslau) an Geyers Seite gespielt hat. Am

18. Oktober gibt sie die „Unvermählte" in dem so benannten Stücke Kotzebues.

(„Sie eignete sich ganz für dieses jugendlich blühende, unschuldig unbefangene, an Mutter und Bruder innig hangende, mit stillem Glück zufriedene Mädchen. Die Schüchternheit der Haltung dem nie gekannten Vater gegenüber, das innige Anschmiegen an ihre Pflegemutter, die ihr ja alles ist, mit dem schmerzlichen Ausrufe: ‚Soll ich denn von meiner Mutter gerissen werden?' ward von ihr ungemein wahr und lebendig dargestellt. Ebenso sprach sie die lyrische Stelle ‚Vormals stiegen Engel nieder, uns zu helfen stets bereit' u. s. w. mit vieler Empfindung und einem angenehmen Wohllaut der Stimme . . ." Chronik der königlichen Schaubühne.)

22. November. Achter Jahrestag von Friedrich Wagners Tod. — Richard um diese Zeit nach Eisleben, wo der Bruder Geyers (vergl. Juli 1820) für seine Erziehung zu sorgen übernommen hat. Der Onkel Goldschmied wohnt am Markte Nr. 55 (in dem jetzt Kaufmann Eberhardtschen Hause). Die hier verlebte Zeit bleibt mit vielen Einzelheiten in der Erinnerung des Meisters lebendig.

28. Dezember. Fünfzigste Aufführung des „Freischütz" in Berlin.

1822. Januar. Richard kommt in die Privatschule des Pastors Alt in Eisleben.

26. Januar. Erste Dresdener Aufführung des „Freischütz" unter ungeheuerem Jubel. Weber erhält einen mit Gedichten bedeckten Lorbeerbaum aus dem Parterre an das Dirigentenpult geschoben. Fremde aus der Umgegend strömen zahlreich herbei, so oft das Stück angekündigt wird, und das Haus ist bei jeder Vorstellung überfüllt. Zu den ersten fünfundzwanzig Vorstellungen strömen 12000 bis 14000 Fremde aus den Umgebungen der Stadt, manche aus einer Entfernung von zehn bis zwölf Meilen, zusammen.

4. März. Rosalie wird neunzehn Jahre alt; sie ist der Mittelpunkt der Familie.

7. März. Weber dirigiert den „Freischütz" in Wien (erste Wiener Aufführung 3. Oktober 1821), Wilhelmine Schröder singt die Agathe.

14. April. Rosalie gibt die Melitta in Grillparzers „Sappho". („Sie hatte viel Lieblichkeit, viel Weiches und Zartes; ihre anschmiegenden, bittenden Bewegungen waren gewinnend; nur die längere

Erzählung trat einigemal aus der naiven Kindlichkeit noch zu sehr in das Malende und Empfindsame." Chronik der königlichen Schaubühne.)

Mitte Mai. Luise beginnt in Breslau eine Reihe von Gastrollen mit der Rolle der Manon in den „Großen Kindern" und wird daselbst engagiert.

17. Mai. Weber beginnt in Hosterwitz die Komposition der „Euryanthe" mit dem Allegro der Arie Nr. 12: „Sie ist mir nah".

22. Mai. Richard wird in Eisleben neun Jahre alt.

27. Juni. Erste Dresdener Aufführung von Webers „Preziosa".

21. Juli. Wilhelmine Schröder, mit ihrer Mutter und Schwester in Dresden, tritt als Emmeline in der „Schweizerfamilie" und am 23. als Agathe auf.

19. September. Vierundvierzigster Geburtstag der Mutter. — Wegen veränderter Verhältnisse soll Richard Eisleben verlassen und anderweit für seine Erziehung gesorgt werden. Albert wendet sich an den Onkel um Rat, der seinerseits mit dem ihm befreundeten Professor Lindner in — erfolglose — Beziehung tritt.

30. September. Erster Jahrestag von Ludwig Geyers Tod. — Richard kehrt um diese Zeit von Eisleben nach Dresden zu den Seinigen zurück. Die Familie ist noch in derselben Wohnung, die sie zu Geyers letzten Lebzeiten innehatte.

2. Dezember. Richard wird unter dem Namen „Richard Geyer" am 2. Dezember 1822 in die zweite Abteilung der fünften Klasse der Dresdener Kreuzschule rezipiert.

1823. In der Kreuzschule gehört er zu den besten Schülern seiner Klasse; vorzüglich das griechische Altertum zieht ihn an, die Thaten der freiheitsliebenden Kämpfer der Perserschlachten. Die Bilder der griechischen Mythologie, die er aus Moritz' „Götterlehre" kennen lernt, erfüllen seine Einbildungskraft. Vor allem aber wirkt mächtig auf ihn der „Freischütz". Die Verehrung für das Werk überträgt sich auf die Person Webers. Er betrachtet ihn „mit heiliger Scheu", wenn Weber, aus den Proben kommend, unter den Fenstern des Hauses am Jüdenhof vorübergeht.

1. April. Wilhelmine Schröder wird an der Dresdener Oper engagiert.

22. Mai. Richard wird zehn Jahre alt. Er will studieren; an Beschäftigung mit Musik wird für ihn nicht gedacht. Zwei seiner Schwestern, Rosalie und Klara, lernen gut Klavier spielen; er hört ihnen zu, ohne selbst Musikunterricht zu erhalten. Ein Hauslehrer,

der ihm den Cornelius Nepos expliziert, muß ihm auch Klavierstunden geben. Kaum ist er über die ersten Fingerübungen hinaus, so studiert er sich heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz" ein. Sein Lehrer hört das einmal und erklärt, aus ihm werde nichts. Mit seinen Schulkameraden will er eine Aufführung des „Freischütz" veranstalten im ehemals Kaufmann Höferschen Hause, unweit der Kreuzschule. Das Geld für die Herstellung der dazu nötigen Utensilien, besonders eines furchtbaren Ebers für die Wolfsschlucht, spart er sich an seinem Frühstücksgelde ab. „Ich erinnere mich auf einen recht diabetischen Ausdruck in Stimme und Gebärde für den gehörigen rauhen Vortrag des ‚Hier in ird'schem Jammerthal' studiert zu haben" (Ges. Schr. I, S. 266).

Juni. Albert Wagner ist auf Besuch in Dresden; er gastiert hierbei auch in der Oper „Joconde". In Breslau ist er in letzterer Zeit häufiger aus seinem engeren Wirkungskreise, der Oper, herausgetreten und hat nicht ohne Erfolg als Schauspieler im rezitierten Drama mitgewirkt.

16. Juli. In Begleitung des Bruders begibt sich Rosalie zu einem Doppelgastspiel nach Hamburg; sie gibt dort vom 16. Juli an fünf Gastrollen und wird als eine „interessante Erscheinung" anerkannt.

17. Juli. Am 17. eröffnet Albert als „erster Tenorist von Breslau" ein gleichzeitiges Gastspiel als Sargino und tritt außerdem noch zweimal auf. Man findet „seine Methode gut, seinen Triller schön, seine Stimme stark, wiewohl vom Klima etwas angegriffen".

30. Juli. Wilhelmine Schröder tritt in Berlin zum erstenmal als Madame Schröder-Devrient auf, nachdem sie sich kurz zuvor in der dortigen Jerusalemer Kirche mit Karl Devrient hat trauen lassen. Von ihrem Berliner Gastspiel wendet sie sich ebenfalls nach Hamburg, welches die Geschwister Wagner soeben verlassen haben.

26. August. Erstes Wiederauftreten der Schröder-Devrient in Dresden nach ihrer Rückkehr von Berlin und Hamburg (in „Kordelia" von Kreutzer).

17. September. Rosalie gibt im städtischen Hoftheater die Recha in „Nathan der Weise", neben ihr Karl Devrient den Tempelherrn. („Als Recha erschien Demoiselle Wagner mit der ihr eigenen zarten Lieblichkeit und trug ihre Rolle mit Fleiß und Studio vor. Besonders gelangen der holden Künstlerin die lebendigen Momente.

Auch Herr Devrient gab die feurigeren Stellen seiner Rolle mit wohlthuender Wärme, und sein Aeußeres genügte wohl dem Bilde, das die unbewußt liebende Recha im ersten Akte von ihm entwirft." Chronik der königlichen Schaubühne.)

19. September. Fünfundvierzigster Geburtstag der Mutter.

21. September. Beschluß der diesjährigen Vorstellungen auf dem Linkeschen Bade. Frau Schröder-Devrient gibt die Emmeline in der „Schweizerfamilie" mit ergreifender Wahrheit.

30. September. Zweiter Jahrestag von Ludwig Geyers Tod. — Richard ist um diese Zeit (Michaelis 1823) zum dritten Schüler der Klasse vorgerückt, in welche er im Dezember aufgenommen war. (Seine „Sitten" werden als „leidlich" zensiert, in der Folge immer als „gut" und „recht gut".)

19. Oktober. Weber vollendet die Ouvertüre zur „Euryanthe" und damit die Partitur der ganzen Oper.

29. November. Klara Wagner wird sechzehn Jahre alt. Sie lernt Klavier spielen und singen und bereitet sich unter Anleitung des vorzüglichen Gesanglehrers Miekisch zu einem ersten Auftreten in der italienischen Oper vor.

14. Dezember. Schwester Luise vollendet in Breslau ihr achtzehntes Lebensjahr; sie hat sich durch gute Anlagen und anmutende Erscheinung, z. B. als Käthchen von Heilbronn, viel Beifall gewonnen; nur wird zuweilen von der dortigen Kritik ein Uebermaß von Deklamation und Spiel an ihr gerügt.

(Die Fortsetzung dieser Annalen erfolgt in den weiteren Jahrgängen.)

*

Erinnerungen und Begegnungen.

Richard Wagner auf der Nikolaischule in Leipzig.

(1829.)

Von A. Löhn-Siegel.

Als Richard Wagner auf der Nikolaischule in Leipzig in der Sekunda saß, verkehrte er oft mit seinem Mitschüler Franz Ludwig Siegel, nachmals Gründer und Chefredakteur der Dresdener „Konstitutionellen Zeitung". Beide saßen auf einer Bank, Siegel etwas höher, denn er war ein Jahr älter als Richard Wagner. Letzterer beschäftigte sich damals viel mit dem Goetheschen „Faust"; er hatte das Buch immer heimlich unter der Schultafel liegen, um es in jedem günstigen Augenblicke hervorzuziehen und eifrig darin zu lesen. Siegel war der Musik sehr zugethan; er komponierte Dramatisches und dichtete sich dazu Operntexte, wenn für ihn auch keine Aussicht vorhanden war, sich diesem „brotlosen Studium" (so pflegten die Seinigen zu sagen) zu widmen. Eines Tages rief Richard Wagner seinem Mitschüler zu: „Sie komponieren ja und machen Opernbücher! Wie heißt denn Ihr letztes Werk?" — Wagners scharfe Zunge, seine Reizbarkeit und Heftigkeit machten ihn bei den Kommilitonen nicht gerade beliebt; man hütete sich sogar, bei ihm „anzurennen", denn er wußte seine Ansichten und Aussprüche handgreiflich zu unterstützen. — Siegel antwortete: „Mein letztes Werk heißt: Die Hexenbraut." — „Den Teufel auch," rief Wagner, „warum denn nicht lieber: Die Hexenküche aus dem Faust? Das wär so ein Operntext, wissen Sie. Daran sollten Sie sich machen. Erster Akt: Die Hexenküche mit allen wunderbaren Dekorationen; nicht nur alte Weiber, Affen und Katzen, nein, da müßte Höllisch-Verführerisches dabei sein. Ein Wunderreich. Dante müßte zu Hilfe genommen werden. Schöne verdammte Frauen wandeln im mystischen Halbdunkel und singen seltsame Chöre. Plötzlich dazwischen fährt der Jammerschrei der Hölle. Kontraste. Dann im zweiten Akt Faust und Mephisto im Gretchenhain." — „Was? wo?" rief Siegel erstaunt. — „Gretchen erscheint in einem Hain," sagte Wagner feierlich, „nicht hinter einem Spiegelglas. Begegnung. Entzücken. Verheißung. Herrlichste

Gelegenheit zu einem Duett mit unsichtbaren Chören, die nach und nach immer mehr hervordringen. Dritter Akt: Auf der Erde. Verwirklichung dessen, was die Hölle vorausgesagt. Gretchen als Wirkliches, als die wahre Liebe, beglückend, aber selbst unglücklich. Zuletzt Verklärung durch Reue und Buße. Apotheose. Der Himmel senkt sich auf die Erde. Wunderbare Chöre aus Wolken; Gretchen und Faust geläutert. Auf einem Wolkenlager schweben sie in halber Bühnenhöhe; unten steht Mephisto in Wut und Verzweiflung. Er versinkt mit Krachen. Sphärenmusik oben, Höllenskandal unten. Die Sphärenmusik siegt zuletzt. Großes Tableau. Waren Sie gestern im Theater? Idomeneus ist langweilig. Mir thun die Sänger leid, die da so einsam mit ihrer Arie vor dem Souffleurkasten stehen, ringsum nichts als kahle Kulissen und so was wie ein antiker Stuhl, auf den sie sich nicht einmal setzen dürfen." — Noch mehrmals redete Wagner den Mitschüler Siegel um die „Hexenküche" an und malte wiederholt die Herrlichkeit des Stoffes, den Reichtum desselben an Bildern und für musikalische Motive aus; doch bald darauf wurden beide getrennt und sahen sich erst als gereifte Männer wieder. Lachend gedachten sie der längst überwundenen „Hexenbraut" und „Hexenküche".

Eine Begegnung mit Richard Wagner in Dresden.

(1847.)

Von Johannes Nordmann.

Im Frühling des Jahres 1847 kam ich von Leipzig nach Dresden und sofort in die künstlerisch vornehme Welt, die sich namentlich bei Ferdinand Hiller, dessen Frau Antolka großes Haus machte, eingefunden hatte. In Leipzig, wo ich den vorgängigen Winter verbrachte, hatten die Schriftsteller Oberwasser; sie hielten ihre Konventikel in Wein- und Bierstuben, oder aber im „Museum"; deren „Auslese" wurde über Rat und Einschlag des Dr. Gustav Kühne alle vierzehn Tage im Salon der reichen Frau Harkort versammelt. Das sogenannte „Junge Oesterreich", dem ich angehörte, und das, der zensurgeknebelten Heimat den Rücken kehrend, die erste Etappe in Leipzig machte und dort, von der sächsischen „Einundzwanzigbogen-Freiheit" profitierend, seine Bücher, vorwiegend „Gedichte", drucken ließ, war überaus beliebt und förmlich verhätschelt. Die jungen Leute mit dem Stigma von Flüchtlingen, welche die „harten Treppen des Exils auf und nieder zu steigen" hatten und von denen ich nur Alfred Meißner und Moriz Hartmann nennen will, brachten Leichtlebigkeit und Humor mit; es war also nicht zu

verwundern, daß man in jeder Gesellschaft gern mit ihnen verkehrte und daß ihr lustiger Ruf auch für andere deutsche Städte die beste Empfehlung war.

Ich will nicht unerwähnt lassen, daß im Hause Harkort nicht ausschließlich „litterarischer Thee" gereicht wurde, sondern daß es dort auch hochinteressante musikalische Abende gab. So spielte nicht selten der alte Moscheles, der eine rühmliche Virtuosenlaufbahn hinter sich hatte, und wurde von anderen musizierenden Künstlern abgelöst, die ab und zu nach Leipzig kamen, um sich in den „Gewandhauskonzerten" hören zu lassen. Ein eigentlicher Festabend aber war es, als Felix Mendelssohn zum „Sommernachtstraum", der mit verteilten Rollen gelesen wurde, eigenhändig die Musikbegleitung seiner Komposition geleistet hatte.

Im persönlichen Verkehr war Mendelssohn sehr liebenswürdig; in größerer Gesellschaft aber verlangte er mit auffälliger Eitelkeit, daß man sich einzig und allein mit seiner Person beschäftigte, und war förmlich verstimmt, wenn noch der eine und andere die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Diesen kleinen Fehler konnte man einem Manne, der so viele große Vorzüge hatte, immerhin nachsehen. Lebendig und als eine schöne Menschenerscheinung steht er noch immer vor meiner Erinnerung, und es traf mich wie ein Wetterschlag aus heiterem Himmel, als im November 1847 die Nachricht von seinem Tode wie eine schwere Trauerkunde durch das ganze Reich ging.

So zu sagen musikalisch gesattelt und gerüstet kam ich von Leipzig nach Dresden, wo ich zum längeren Aufenthalte meine Herberge in der Johannisallee aufschlug. Ich zähle diese Siesta zu den schönsten und glücklichsten Erinnerungen meines Lebens, denn für keinen anderen Ort, in dem ich während meiner vielen Wanderfahrten in Deutschland und in der Fremde Rast machte, drängten und sammelten sich so zahlreiche und bleibende Eindrücke, die mir durch die Begegnung mit den interessantesten Persönlichkeiten vermittelt wurden. Wie schon erwähnt, war der Salon Hiller der Fokus, in dem sich alle diese Strahlen konzentrierten, und ich kann nur bedauern, daß ich damals nicht ein regelmäßiges Tagebuch führte, in dem ich das Erlebte kurz und scharf skizziert hätte. Mein Gedächtnis, das ziemlich stark ist, muß mir den Mangel eines Diariums ersetzen.

Ehrlich und offen herausgesagt: eine Begegnung mit Richard Wagner war gleich vorweg für mich ein „Ziel aufs innigste zu wünschen". Was ich bisher von diesem Komponiteur gehört hatte, war so eigenartig und ungewöhnlich, daß meine Neugier wohl gerechtfertigt erscheinen muß. Noch hatte der „Meister" in Deutschland nicht „Schule gemacht", und er waltete vielmehr stille und geräuschlos seines Direktionsamtes im Orchester des Opernhauses in Dresden. Ich erinnere mich aber, als ob es gestern gewesen, daß es mich gewaltsam packte und als ein elektrischer Strom Leib und Seele durchfuhr, während man den Einzugsmarsch aus seinem „Tannhäuser" auf der Brühlschen Terrasse exekutierte, auf der ich mit einem befreundeten Bildhauer meinen Kaffee nahm. Der schlägt, sagte ich zu

diesem, aus der herkömmlichen Art der tutti quanti, welche derzeit Opernmusik machen; in dem steckt das volle Rüstzeug zum Reformator seiner Kunst.

Nachdem ich die eine und andere seiner Opern unter seinem Taktierstocke lebendig werden hörte, war ich erst recht im Banne dieser frischen musikalischen Kraft, und wie sehr ich auch sonst fast absichtlich der persönlichen Bekanntschaft mit „Berühmtheiten" ausweiche, die mir in den meisten Fällen nicht Wort hielten, da sich Mensch und Werk in ihnen nicht vollständig deckte, sehnte ich mich nach einer Begegnung mit Wagner.

Ich sollte diese Freude und dieses Glück schon in den nächsten Tagen erleben. Frau Hiller hatte „großen" Empfangsabend, und in ihrem Hause fand sich alles ein, was damals an „hervorragenden" Persönlichkeiten in Dresden war. Ich erschöpfe nicht die volle Nomenklatur, wenn ich die Nachstehenden nenne. Als ein Stück ehrwürdiger Erinnerung erschien mir die Witwe nach Karl Maria von Weber mit ihrem Sohne Max, einem tüchtigen Eisenbahntechniker, von dem zu jener Zeit noch nicht seine meisterhafte „Winterfahrt" veröffentlicht war, die ihn in die erste Reihe der Schriftsteller vorrückte und seither in alle Sprachen der Welt übersetzt wurde. Die sinnige Pianistin Klara Schumann schwebte wie ein reizender Traum durch die Gesellschaft; in dem versteckteften Winkel des Salons saß ihr Mann Robert, auf den wie auf keinen anderen die Bezeichnung „Tondichter" paßte. In sich verschlossen und wortkarg war er, und man brauchte eben kein spürkräftiger Psychiker zu sein und konnte doch schon in seinem ganzen Habitus erkennen, daß er, trotzdem er sich nach außen hin in voller musikalischer Thätigkeit abmühte, von seinem finsteren Verhängnisse als Opfer angekerbt war, und daß schon die Schatten der künftigen Geistesumnachtung schwer auf ihm lagerten. Wie eine aus dem Laufe geschossene Kugel fuhr, trotz seinem Falstaff-Embonpoint, der österreichische Poet Uffo Horn durch die Reihen und rumorte, daß es seine geräuschvolle Art hatte. Gleich einem Abenteurer „aus dem Sattel und Stegreif" belustigte er die Gesellschaft durch seine Schnurren. Im Grunde des Herzens der beste Mensch, hatte er doch auf das „Junge Oesterreich", formgewandt, wie er im Verse war, das recht „menschenfreundliche" Gedicht mit dem Refrain: „Für euch die Galgen auf den Höhen, für mich der edle Reitertod!" rasch improvisiert. Graziöser und liebenswürdiger machte sich der Maler Arthur von Ramberg mit den Damen zu schaffen, damals noch etwas fahrig und unstät im Leben und für seine Kunst; er hatte sich erst später, nachdem er zweimal beweibt, und Professor an der Münchener Akademie war, mehr konzentriert und wurde ein Meister im Genre, leider aber in relativ jungen Jahren und in der Vollkraft seines Schaffens hinweggerafft. Eine vornehm künstlerische Gestalt, doch wegen seiner scharfeinschneidenden Bemerkungen in der Gesellschaft gefürchtet, war der Bildhauer Julius Hähnel, der sich schnell einen Ruf durch seinen Beethoven in Bonn gemacht hatte. Förmlich mit Absicht wich ihm der Maler Professor Hübner aus, auf den er es mit seiner ätzenden Kaustik am meisten

abgesehen hatte. In dieser aber wurde Hähnel noch von dem Architekten Gottfried Semper gemeistert, dem es jedoch auf dem glatten Boden des Salons nicht recht behaglich zu sein schien und der fast verdrossen abseit stand, bis er den richtigen Mann fand, mit dem es lohnte, sich in ein ernstes Gespräch einzulassen. Wie ein Quecksilberkügelchen rollte eine putzige, doch sehr beliebte Persönlichkeit durch die Gesellschaft; das war Dr. Ignaz Kuranda, der Herausgeber der „Grenzboten", welche Wochenschrift zu jener Zeit das politische Wetter für die Liberalen in Oesterreich bestimmte. Das eigentlich versöhnliche Element im Salon seiner Frau war Ferdinand Hiller selber, ein fein gebildeter Mann, in dem sich der Musikkomponiteur und der Schriftsteller um den Vorrang stritten; in diesem Kampfe kamen beide zu kurz, und die musikalische Mission, die Hiller um jeden Preis verfolgen zu müssen meinte, beeinträchtigte sein litterarisches Schaffen.

Die wahre Anziehungskraft bildete die Sängerin Schröder-Devrient, obgleich eine Vierzigerin, noch immer eine schöne Frau, die überdies durch Geist fesselte, mit dem sie aber nicht paradieren wollte, sondern der spontan und so zu sagen unbewußt von ihren Lippen ging. Wie sie allezeit freizügig in ihrem ganzen Leben war, überwachte sie sich auch nicht in der Gesellschaft und mußte nicht selten mit ihren zwanglosen Aussprüchen die Prüderie verschüchtern. Die Männer waren wie magnetisch in ihren Bannkreis gezogen; den Frauen war sie ein Dorn im Auge, obgleich sie ihr auch jetzt noch, nachdem sie sich schon von der Bühne zurückgezogen hatte, sobald sie sich an das Klavier stellte und ein Schubertsches Lied sang, die Bewunderung nicht versagen konnten. Von einer Schauspielerdynastie stammend, welche zur deutschen Bühne das beste Kontingent gestellt hatte, war sie eine Künstlerin vornehmsten Ranges, die mit dem prächtigsten Stimmmaterial noch ein Darstellungstalent verband, von dem wir nur mehr als von einer Tradition „singen und sagen" können.

Ich hatte ihre Bekanntschaft nicht erst im Salon Hiller, sondern schon früher, während einer Vorlesung bei Eduard Devrient gemacht. Wahrscheinlich war ihr an mir der „Wiener" sympathisch, daß sie sich mit mir gern unterhielt, und wieder und wieder an die „Kaiserstadt an der Donau" erinnern ließ, wo sie ihre schönsten Triumphe gefeiert hatte. An sie also wandte ich mich bei Hiller mit der Bitte, mich Richard Wagner vorzustellen, der dort an jenem Empfangsabende erschienen war. „Das geht ganz leicht," meinte sie, „zumal der Meister selber auf Sie aufmerksam geworden und mich gefragt hat, wer denn dieser junge ‚Fremdling' sei, mit dem er mich wiederholt im Gespräche fand. Nur dürfen Sie mir aber auch einen Spaß nicht verderben und müssen hübsch bei der Stange bleiben. Ich habe ihm nämlich gesagt, Sie seien ein fahrender Virtuose, der nächstens in Dresden konzertieren werde. Wählen Sie sich also ein Instrument, allenfalls die ‚unglückselige' Flöte!" — „Diese habe ich wirklich einige Zeit mißhandelt." — „Desto besser, so werden Sie nicht ganz wie der Blinde von den Farben

sprechen. — Die Vorstellung geschah; ich hatte es gewiß der Schröder zu danken, daß mich Wagner in liebenswürdigster Weise behandelte; so glaubte ich, bald aus meinem Inkognito treten und ihr doch den Spaß verderben zu müssen, zumal er mich fragte, ob ein gleichnamiger Poet, der den Text zu Liszts Liede: „Kling' leise, mein Lied, durch die schweigende Nacht" geschrieben, mein Bruder oder Verwandter sei? — „Der bin ich selber, mit Verlaub," erwiderte ich, „und nicht ein fahrender Virtuose, unter welcher Maske mich Frau Schröder-Devrient Ihnen vorstellte." — Der Meister war über dieses Quiproquo nicht verdrießlich, was er mir sofort dadurch bewies, daß er sich mit mir in ein ernstes Gespräch einließ, das über eine Stunde vorhielt. Das Hauptthema dieses Gespräches behandelte das Libretto für Opernkomponisten. „Sie werden sich wundern," sagte er beiläufig, „daß ich nicht vor eine fremde Schmiede gehe und mir meine Texte selber besorge. Abgesehen davon, daß Ihr ‚vom Baue' Euch in den musikalischen Rhythmus, wie wir diesen brauchen, nie recht hineinfinden könnet, sind Eure Verse für uns viel zu pedantisch, streng und schulgerecht; Ihr habt eben, wie Euer Nestroy so richtig im ‚Lumpazivagabundus' sagt, ‚die Astronomie aus dem Büchel gelernt'. Bei mir müssen Ton und Wort spontan und gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse decken. Nun begreife ich nicht, wie man zu einem solchen Liebesakte eine fremde Intervention und Mithilfe requirieren könne. Das ist der Grund, warum ich mir mein Geschäft ohne Kompagnon besorge. Was ich künftig in dieser Richtung schaffe, wird mich vielleicht in einem Lichte zeigen, das den geschulten Poeten zu grell in die Augen fallen dürfte; man soll mir aber nicht verargen, daß ich meine eigenen Wege gehe und in allernächster Zeit solche einschlagen werde, die weitab von der gewöhnlichen Heerstraße liegen."

Während dieses Gespräches, bei dem ich dem Meister das große Wort ließ, hatte ich bald weg, daß ich es mit einem Manne von tiefgründender Bildung zu thun hatte; das aber war mir im Zusammenhalte mit seiner Kunst, die im Durchschnitte von Musikern getrieben wird, die mit einem viel geringeren Wissen ihr Auslangen finden, überraschend. Er sprach von den griechischen Dramatikern mit einem Verständnisse, das man bei manchem Fachprofessor vergeblich suchen dürfte; es fiel mir aber schon damals auf, daß er sich mit Vorliebe über den deutschen Mythos erging und daß er sich wie berauscht von den deutschen Heldenliedern gab, in die er nicht, wie dies gelehrter Brauch ist, hineinsymbolisierte, sondern in denen er die sinnliche Glut stark accentuierte. Als ob ich ein geistiges Opferfest begangen hätte, erschien mir die Stunde, die mich Wagner mit seinem anregenden Gespräche festhielt.

Von der Begegnung bei Hiller an verkehrte ich oft und viel mit Wagner auf offener Straße und im Palais Markolini, wo er hauste, seltener in der Künstlerkneipe bei Engel, wo sich alles zu nächtlichen Symposien zusammen-

fand, was zur Kunst gehört hatte. Bedauerlich war es, daß er dort nicht häufiger erschien, denn er war kraft seines Humors und seiner Lebensfreudigkeit wie wenige geartet, auch in diesem Kreise das belebende Element zu bilden und in Wettkämpfen mit Semper, Ramberg und Hanfstängel, deren Geistesklingen sich kreuzten, daß die Funken sprühten, Sieger zu bleiben.

Ich segne all meine Lebenszeit die schönen Tage, die ich in Dresden verlebte, und mit ihnen das Gedächtnis der Freunde, die sie mir verschönten, in erster Linie jenes Richard Wagners, dem ich dieses Erinnerungsblatt widme. Der Aufenthalt in Dresden war für Wagner, obwohl er zwei Jahre später als ein Flüchtling diese Stadt zu verlassen hatte, und die Gesellschaft, in der er sich dort bewegte und die ich zu schildern versucht habe, waren recht eigentlich die ersten Bedingungen seiner Kraftentwickelung, bildeten sie auch nicht den archimedischen Punkt, von dem aus er später die Welt bewegte, den er allerdings nicht in jener Beschränkung finden konnte und den er mit freierem Flügelschlage in erweiterten Verhältnissen zu suchen hatte.

Liszts Besuch in Triebschen.

(1867.)

Von Richard Pohl.

Den Tausenden, welche zu den Festspielen nach Bayreuth gepilgert sind, wird keine Zeit erinnerlich sein, wo Franz Liszt, solange Richard Wagner lebte, nicht in Wahnfried anwesend gewesen wäre. Er machte dort in der ihm eigentümlichen, unnachahmlichen Weise die musikalischen Honneurs des Hauses und war von früh an in seinem Salon, links vom Musiksaale, für jeden zu sprechen, der irgendwie eine Berechtigung zu haben glaubte, bei dem Meister einzutreten.

Die Wenigen und Auserwählten aber, welche das Glück hatten, Richard Wagner in Triebschen besuchen zu dürfen, werden dort Liszt nie gesehen haben. Sie mögen dies für einen Zufall gehalten haben; aber Thatsache ist, daß Liszt, solange R. Wagner in Triebschen lebte, den Meister nur ein einziges Mal und nur für wenige Stunden besucht hat, und niemand als ich ist Zeuge dieses Besuches gewesen.

Seitdem Liszt, im Herbst 1861, Weimar verlassen und sich nach Rom gewendet hatte, war er dem Gesichtskreise seiner deutschen Freunde jahrelang entzogen. Es fiel uns auf, daß bei dem großen Ereignisse, als

„Tristan und Isolde" in München inauguriert wurde (1865), Liszt nicht anwesend war. Von Moskau, von London, von Paris 2c. waren R. Wagners Freunde herbeigekommen, um die Geburt des musikalischen Dramas zu feiern — aber Liszt, dem wir 15 Jahre früher die Auferweckung des „Lohengrin" zu danken hatten, fehlte bei „Tristan".

Wir erinnerten uns daran, daß Liszts eifrigste Bemühungen, „Tristan und Isolde" zuerst in Weimar zur Aufführung zu bringen und R. Wagner nicht nur zur Direktion einzuladen, sondern wo möglich als Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienste an Weimar dauernd zu fesseln, an den dortigen Theaterverhältnissen gescheitert waren. Dingelstedt, der damalige Generalintendant, hatte so erfolgreich gegen Liszt und Wagner intriguiert — obgleich er Liszt seine weimarische Stellung zu verdanken hatte —, daß Liszt es vorzog, seine Stellung als Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienste aufzugeben und nicht lange darauf Weimar zu verlassen, wie man fürchtete, für immer.

Die Folge davon war eine Spannung Liszts mit dem weimarischen Hofe, andererseits aber auch mit R. Wagner, welcher durch Liszts Entfernung von Weimar jeder Aussicht, mit seinen neuen Werken auf einer deutschen Bühne festen Fuß zu fassen, vorläufig beraubt wurde. Die verunglückten Versuche, „Tristan und Isolde" in Karlsruhe und Wien zur Aufführung zu bringen, sind bekannt; der Verlust von Weimar mußte R. Wagner aber weit empfindlicher sein, weil Weimar zehn Jahre lang das musikalische Zentrum der Wagnerbewegung gewesen war, bis es durch Dingelstedt, der keine Autorität und keine Celebrität neben sich dulden wollte, gesprengt wurde.

Es ist in der That nicht abzusehen, welchen Verlauf die Wagnerbewegung genommen hätte, wenn der antimusikalische Dingelstedt nicht nach Weimar gezogen worden wäre. Sieben Jahre (1857—1864) gingen für R. Wagner in Deutschland verloren, bis durch den Regierungsantritt König Ludwigs II. von Bayern die Verhältnisse R. Wagners eine Wendung nahmen, an welche niemand, er selbst nicht gedacht hatte. „Ein Wunder war's, ein unbegreiflich hohes Wunder!" — — —

Leider war auch München für R. Wagner noch nicht reif. Man weiß, welchen Widerstand der Meister im Partikularismus der Bevölkerung der bayerischen Residenz fand und mit welchen Mitteln an seiner Entfernung aus der Nähe des Königs gearbeitet wurde. R. Wagner zog deshalb vor, München freiwillig zu verlassen und in der Schweiz ein stilles Asyl zu suchen, um dort die „Meistersinger" und seinen „Siegfried" zu vollenden. Schon zu Ende des Jahres 1865 hatte R. Wagner München den Rücken gekehrt; nach längerem Suchen siedelte er sich im April 1866 in Triebschen bei Luzern an, wo er nunmehr blieb, bis er nach Bayreuth ging. Anfang Oktober 1867 waren hier die „Meistersinger" vollendet, und dies war auch der Zeitpunkt, wo Liszt seinen großen Freund zum ersten- und einzigenmal in der Schweiz aufsuchte.

Sechs Jahre hatten sie sich nicht gesehen. Nach seiner Amnestierung im Jahre 1861 war R. Wagner von Paris zunächst nach Weimar gekommen, um Liszt zu begrüßen. Es war in den Tagen der mit einem großen Musikfeste verbundenen Tonkünstlerversammlung, welche durch R. Wagners Anwesenheit eine ganz besondere Weihe erhielt. Liszts Abreise nach Rom erfolgte kurze Zeit darauf, und seitdem war der persönliche Verkehr der beiden großen Freunde unterbrochen. Daß Liszt ihn im Oktober 1867 wieder aufzunehmen beabsichtigte, erfuhr ich nur zufällig.

Liszt war im September 1867 von Rom nach München gekommen, um einer Aufführung seiner „Heiligen Elisabeth", deren Partitur dem König von Bayern dediziert ist, beizuwohnen. Die Einstudierung hatte Hans von Bülow übernommen. Um diese Zeit erhielt Liszt von den Professoren Lebert und Stark, zu deren Klavierschule Liszt Beiträge geliefert hatte, die dringende Einladung, nach Stuttgart zu kommen, um das Konservatorium durch seinen Besuch auszuzeichnen. Liszt, der für das Stuttgarter Konservatorium immer eine gewisse Vorliebe zeigte, so wenig er auch sonst die Konservatorien liebt, nahm die Einladung an und wohnte einer musikalischen Festlichkeit im Stuttgarter Konservatorium bei. Sobald ich erfuhr, daß Liszt in Stuttgart war, eilte ich von Baden-Baden dorthin, um den teuren Meister, den ich nicht gesehen hatte, seitdem er Weimar verlassen, zu begrüßen. Liszt fragte mich, ob ich ihn noch weiter begleiten wolle; er reise auf einige Tage nach Basel zum Besuche von Frau Dr. Merian, geborene Genast aus Weimar. Natürlich war ich mit Freuden dazu bereit, um so mehr, als ich im Genastschen Hause zu Weimar so viele unvergeßliche Stunden verlebt hatte und mich freute, Frau Dr. Merian nunmehr in ihrem Baseler Heim begrüßen zu können.

Liszt wohnte im Hotel Euler, dicht am Zentralbahnhof. Nach zwei Tagen überraschte er mich mit der Nachricht, daß er zwar übermorgen wieder in München sein müsse, aber den Weg dahin über — Triebschen nehmen werde, um R. Wagner einen Besuch zu machen. Diese Nachricht kam mir ebenso unerwartet, wie die Einladung Liszts, ihn nach Luzern zu begleiten.

Am anderen Morgen fuhren wir mit dem ersten Zuge nach Luzern. Liszt hatte sich bei Wagner telegraphisch angemeldet, meiner aber nicht erwähnt. Er wollte Wagner allein sprechen und wußte auch nicht, wie der Meister einen weiteren, unerwarteten Besuch aufnehmen würde. Ich hatte das gar nicht anders erwartet. Indessen hoffte ich, daß Liszt sich durch Wagner zu längerem Bleiben in Triebschen bestimmen lassen würde. Er blieb aber dabei, daß er am anderen Morgen in aller Frühe nach München abreisen müsse. Er beabsichtige, nur einen kurzen Besuch bei Wagner zu machen, und werde auf keinen Fall länger verweilen.

Diese gebundene Reiseroute hatte für mich etwas Geheimnisvolles. Ich konnte anfänglich nicht begreifen, weshalb Liszt nicht das Verlangen zeigte, nach sechsjähriger Trennung Wagner auf längere Zeit zu sehen und zu sprechen, bis mir der Gedanke kam, daß Liszt es überhaupt niemand wissen

lassen wollte, daß er nach Triebschen ging, um Wagner zu sprechen. Für die Welt, die ihn ja überall beobachtete, war er auf der Rückreise von Basel nach München unterwegs; der „Umweg" den er über Triebschen machte, war sein Geheimnis.

Schließlich kam ich auf den Gedanken, daß die Reise nach Basel nur der Vorwand, der Besuch in Triebschen aber das eigentliche Reiseziel gewesen sei. — Was veranlaßte nun Liszt zu diesem Inkognitobesuche? Was hatte er R. Wagner Spezielles zu sagen? Liszt ließ darüber keine Silbe verlauten, wie er überhaupt über seine persönlichen Absichten und Pläne stets diplomatisches Schweigen zu beobachten liebte. Wenn er mich aber auch zum Vertrauten gemacht hätte, so würde ich darüber selbstverständlich doch keine weiteren Mitteilungen machen. Ich halte es nicht einmal für angemessen, hier auch nur meine Vermutungen auszusprechen. Genug — an jenem Oktobertage 1867 hat Liszt mit Wagner eine wichtige mehrstündige Unterredung unter vier Augen gehabt, die er so geheim hielt, daß er nicht einmal die Thatsache dieser Unterredung zur öffentlichen Kenntnis gelangen lassen wollte. Jetzt, nach neunzehn Jahren, braucht wohl kein Geheimnis mehr daraus gemacht zu werden.

In wie höchst befriedigender Weise diese Begegnung zu Ende ging, habe ich persönlich mit erleben dürfen.

Bei seiner Ankunft in Luzern wurde Liszt am Bahnhofe vom Diener Wagners, Stocker, empfangen und in des Meisters Einspänner direkt nach Triebschen gefahren. Ich übergab mein Gepäck dem Portier vom Schweizer Hof, wo ich mich zum Abend anmeldete, und fuhr mit dem Dampfschiffe bis Flüelen; besser konnte ich den einsamen Nachmittag nicht zubringen. Als ich nun bei einbrechender Nacht zurückkehrte, stand des Meisters Einspänner — ein „historischer", alter Schimmel, der beim Sonderbundskriege das Schlachtroß des Luzerner Kommandanten gewesen war — vor dem Schweizer Hof, dessen Personal sich in einiger Aufregung befand. Seit einer Stunde wartete Wagners Wagen auf mich, man hatte mich schon überall gesucht. Der Kutscher hatte den Auftrag, mich samt Gepäck nach Triebschen zu bringen, ich sollte dort wohnen. — Eine solche Einladung schlägt man gewiß nicht aus!

Triebschen liegt südlich von Luzern, in der Richtung nach dem Berner Oberlande, auf einer Landzunge an der Luzerner Bucht, auf einem mäßigen Hügel, der sich nach dem See hinabsenkt. Vom Dampfschiffe aus kann man Triebschen sehen. Es ist ein einzeln stehendes, einfaches, viereckiges zweistöckiges Haus mit altmodischem hohen Dach, steht mitten in einem großen, mit Bäumen bepflanzten Wiesengarten und hat an der Seebucht eine Kahnstation für die Bewohner Triebschens, die auf dem Wasserwege am schnellsten nach Luzern gelangen können. Der Fußweg führt von Luzern quer durch den Bahnhof, über Wiesen, an einigen Bauerngütern vorbei, zu einer mäßigen Anhöhe, auf welcher mehrere Villen zu passieren sind, bevor man zur äußersten Landspitze von Triebschen gelangt.

R. Wagner, welcher immer den Stammwörtern nachforschte, erklärte mir, daß Triebschen „angetriebenes" Land bedeute; der Hügel stehe auf sumpfigem, dem See abgewonnenem Boden. Die Lage ist prachtvoll. Man überblickt den Vierwaldstätter See von Luzern bis zu den „Nasen" bei Vitznau (von Wagner die „Sphinx" getauft) und hat im Südwesten den Pilatus so dicht vor sich, daß man glauben könnte, schon an seinem Fuße zu stehen. Vom Luzerner Bahnhof ist Triebschen zu Fuß in 30 Minuten bequem zu erreichen. Der Fahrweg ist etwas weiter*).

Als ich in Triebschen ankam, war es schon ganz dunkel. Die Laternen am Luzerner Quai flimmerten über den See herüber, der Pilatus reckte sich riesenhaft in den Nachthimmel. Ringsum die tiefste Stille. Als der Wagen durch das Hofthor in den Oekonomiehof einfuhr, welcher im rechten Winkel an das Wohnhaus angebaut ist, schlug ein großer Hund grimmig an. Es war „Russ", der schwarze Neufundländer des Meisters, der im Garten von Wahnfried, zu den Füßen seines Herrn begraben liegt. Es kostete einige Mühe, bis Stocker, der auf das Signal von Russ herbeieilte, den treuen Wächter überzeugt hatte, daß ich ein Verehrer des Meisters sei. Später sind wir, Stocker, Russ und ich, die besten Freunde geworden.

Der Meister bewohnte damals nur das Parterre. Er war ganz allein. Hans von Bülows Familie, welche den Sommer in Triebschen zugebracht und den oberen Stock bewohnt hatte, war wieder nach München zurückgekehrt, wo Liszt sie aufsuchte. — Zu dem hohen Parterre führte vom Hofe aus eine steinerne Freitreppe; die am Ende des kurzen Korridors der Hausthüre gegenüberliegende Thür führte direkt in das Speisezimmer; dieses mündete rechts in den Eckſalon, dessen Glasthüre nach der Seeseite in den Garten führte. Links davon war ein kleines Boudoir mit Kunstgegenständen, Geschenken des Königs u. s. f., rechts das Arbeitszimmer mit der Bibliothek des Meisters, unmittelbar daran stoßend sein kleines Schlafzimmer. Letzteres hatte sein Fenster nach dem Hofe zu, mit dem Blick auf den Pilatus. Damit schloß die Zimmerreihe ab, deren ineinander mündende Räume nicht durch Thüren, sondern durch Portieren abgeschlossen waren.

Der Meister empfing mich äußerst freundlich und machte mir nur den Vorwurf, daß ich sehr lange habe auf mich warten lassen; das Souper sei nun schon vorüber. Ich erklärte mein spätes Kommen und mußte nun „nacherexerzieren". Wagner war in der allerbesten Laune; er setzte sich bald

*) Triebschen ist ein Fideikommiß, also leider unverkäuflich. Wagner wünschte anfangs das kleine Gut an sich zu bringen, jedoch vergeblich. Somit scheint auch für die Zukunft keine Hoffnung, diesen klassischen Boden, wo die „Meistersinger" und „Siegfried" vollendet, die „Götterdämmerung" entworfen wurde, wo R. Wagners Memoiren, sein „Beethoven" und viele andere wertvolle Arbeiten entstanden sind — das liebliche Siegfried-Idyll, Triebschens musikalisches Abbild, nicht zu vergessen —, zu erwerben und der Nachwelt intakt zu erhalten. Jetzt wohnt ein Engländer dort, welcher sich hermetisch abschließen und keinen Menschen in Haus und Garten lassen soll. — „Das ist das Los des Schönen auf der Erde."

plaudernd an den Tisch, bald ging er, lebhaft erregt, im Salon auf und ab. Er erzählte, welche Mühe und Not er gehabt habe, um seine kleine Villa wohnlich herzurichten. Es habe an allem gefehlt, sogar an Oefen. Im Salon habe er einen Kamin machen lassen, zu dessen Anlage die Luzerner Arbeiter eine unglaubliche Zeit gebraucht hätten. Jetzt war aber alles in schönster Ordnung, neu tapeziert und möbliert. Vieles hatte Wagner aus München mitgebracht; zur behaglichsten Einrichtung, zum geschmackvollsten Arrangement besaß Wagner bekanntlich ein erstaunliches Talent. Alle Zimmer waren hell erleuchtet, teils durch Hängelampen, teils durch Wandleuchter; im Schlafzimmer brannte eine rote Glasampel.

Liszt war mit Wagner etwa sechs Stunden ganz allein gewesen und hatte also hinlänglich Zeit gehabt, sich auszusprechen. Als ich ankam, saß Liszt am Bechsteinschen Flügel, die eben vollendete Partitur der „Meistersinger" lag auf dem Notenpulte aufgeschlagen; der erste Akt war schon durchgespielt, Liszt hatte den zweiten begonnen. Wie Liszt diese ihm völlig unbekannte schwierige Partitur — eine der schwierigsten, die es gibt — prima vista spielte, war erstaunlich, ja einzig in seiner Art. Wagner sang dazu — ich habe nie eine schönere Aufführung der „Meistersinger" gehört. Diese Wahrheit des Ausdrucks, diese Schönheit der Phrasierung, diese Klarheit in allen Details war hinreißend. Nur beim Finale des zweiten Aktes stockte Liszt — „das muß man auf der Bühne hören, es ist zu polyphon, um es am Klavier herauszubringen" sagte er.

Ich dachte zwar im stillen, daß dies auch kein Chor jemals würde klar herausbringen können, und fürchtete hier eine szenische Klippe. Die Ausführung in München im nächsten Sommer zeigte mir aber, daß ich zu ängstlich gewesen war. Hans Richter hatte die Chöre so fest einstudiert, daß er an jeder beliebigen Stelle anfangen konnte und der Münchener Chor dann ohne Stocken fortfuhr.

Ueber den dritten Akt war Liszt am meisten entzückt — so etwas könne niemand machen, als Wagner, erklärte er mehreremal, wo er vor Staunen und Entzücken aufhörte, um diese Stellen noch einmal zu spielen.

Bis Mitternacht wurde musiziert; dann brach Liszt auf, da er am anderen Morgen fünf Uhr schon weiter reisen wollte. Wagner geleitete ihn in sein Schlafzimmer im oberen Stock; ich erhielt ein Zimmer gegenüber. Wagner hatte seine Leute früher zur Ruhe gehen lassen, damit sie am andern Morgen rechtzeitig bei der Hand seien. Der Meister war deshalb genötigt, eigenhändig in allen Zimmern die Lampen zu löschen, die Thüren zu verschließen ꝛc. Liszt hatte seinen montenegrinischen Kammerdiener Spiridion bei sich, der ihn bediente.

Am andern Morgen war Liszt zuerst wach, er steht immer sehr frühzeitig auf. Als er abfahren wollte, erschien, trotz der frühen Stunde, Wagner in der Hausflur, um sich aufs herzlichste zu verabschieden. Die beiden großen Freunde haben sich dann erst nach acht Jahren in Pest wiedergesehen, wo-

hin Wagner von Wien kam, um zum Besten des Bayreuther Fonds ein Konzert zu dirigieren, in welchem Liszt spielte. Nach Triebschen ist Liszt nie wieder gekommen. Auch bei der Grundsteinlegung des Festtheaters war er nicht in Bayreuth; dort erschien Liszt erst 1875. Persönliche Zusammenkünfte Liszts mit Wagner haben also von 1861 bis 1876 nur sehr wenige stattgefunden. Erst vom Nibelungenjahre an wurde Liszt ein regelmäßiger Gast in Bayreuth.

An jenem stillen Oktobermorgen 1867 begleitete ich Liszt nach Luzern zum Bahnhofe. Er reiste über den Bodensee direkt nach München, wo er abends eintreffen wollte. Er lud mich ein, ihn zu begleiten; ich sollte den „Lohengrin" hören, eine Aufführung, wie man sie sonst nirgends hören könne. Ein solches Urteil aus solchem Munde — denn Liszt ist sicher der beste Kenner des „Lohengrin" — ist maßgebend. Leider erlaubte meine Zeit mir nicht, Liszts verlockender Einladung zu folgen. Ich bedauere es heute noch.

Auf dem Luzerner Bahnhofe sprach Liszt noch sehr befriedigt von seinem Aufenthalte bei Wagner, schnitt aber meine Frage, weshalb er ihn dann nicht verlängert habe, mit den Worten kurz ab: „Es ging nicht. Man muß in allen Fällen korrekt verfahren und präzis sein." — Ich schwieg darauf.

Mein nächstes Wiedersehen mit Liszt war 1869 in München, bei der projektierten ersten Aufführung des „Rheingold". Bekanntlich fand diese Aufführung, gegen den Willen Wagners, auf Wunsch des Königs statt. Wagner war nicht anwesend; Richter war sein Bevollmächtigter, der nach der Generalprobe erklärte, daß er diese Aufführung nicht dirigieren wolle, da er sie nicht vertreten könne. Wagner kam dann inkognito nach München, um einigen Szenenproben beizuwohnen; Liszt war aber schon wieder abgereist, da die erste Aufführung, anstatt, wie beabsichtigt, am 28. August, erst am 22. September, von Wüllner dirigiert, stattfinden konnte.

Persönliches über Richard Wagner.

(1873/77.)

Von August Lesimple.

Als ich im Jahre 1884 auf Anregung des Freundes und Genossen, Richard Pohl, meine „Wagner-Erinnerungen" herausgab, hatte ich die Freude, in fast allen so freundlichen Besprechungen hervorgehoben zu sehen, wie gut es sei, nachdem über Richard Wagner als Künstler so unendlich viel

geschrieben worden, nun auch wahrhafte Mitteilungen aus seinem Leben zu empfangen, die seinen Charakter in das rechte Licht stellten und ihm als Menschen Sympathien zu erschließen beitrugen. Dreißig Jahre lang habe ich Wagner gekannt und bin, was anderen sehr schwer schien, immer gut mit ihm ausgekommen. Er hatte Vertrauen zu mir und verabsäumte nicht, mich dies immer von neuem wissen zu lassen. Im übrigen kann man nicht sagen, daß er allzu freigebig damit gewesen wäre. Wo er rückhaltslose Hingabe an sich und seine Kunst wahrnahm, da zahlte er auch mit gleicher Münze zurück. Mancher hat zu eigenster Genugthuung erfahren, daß er Menschen, an denen er diese Eigenschaften schätzte, Wärme und Herzlichkeit im vollsten Sinne erschloß. Bei Künstlern und Verlegern witterte er oft selbstsüchtige Zwecke und unverhohlen sprach er dann seine Meinung aus. Trotz seines gerechtfertigten Mißtrauens ist er nicht selten Spekulanten, die geschickt ihre Kreise zogen und ihn zu täuschen wußten, in die Finger gefallen, trotz aller Warnungen von seiten seiner Nächsten. Seines Temperamentes war er selten Herr, namentlich im raschen Aufbrausen suchte er seinesgleichen, wiewohl in vielen Fällen sehr rasch der Umschlag erfolgte, seine gute Natur durchbrach, und er dann ebenso weich, wie vordem hart, denen er zu nahe getreten, sich öffnete. —

Wer ihn vergnügt im Kreise seiner Familie sah, wer ihn in urgemütlicher Stimmung in dem berühmten Eckchen bei Angermann in Bayreuth seine ergötzlichen Geschichten erzählen hörte, worin er unerschöpflich war, und stets seinen Kreis zu erfreuen suchte, der *mußte* ihn lieb gewinnen. Wenn dann das Zimmerchen von schallendem Gelächter widerhallte, that er jedesmal aus seinem Seidel einen tüchtigen Zug, klopfte der Kellnerin „Brunhilde", und mit neuem Labetrunk versehen, gings im frischen Zug das Erzählen weiter. Sagt doch einmal Richard Pohl von ihm: „Im zwanglosen Verkehr, durch nichts gestört, durch niemand irritiert" — denn eine ihm unangenehme Person konnte ihn sofort verstimmen —, „war er hinreißend in seiner Herzensgüte und Teilnahme." — Wie es bei Goethe heißt: Ich liebe mir den heitern Mann am meisten unter meinen Gästen, so machte er sich das Wort zu nutze und sah auch nur Liebe um sich. Dann sah man seinen Mienen an, wie wohl es ihm war und den oft so ernsten, verdrießlichen Richard Wagner hätte niemand dahinter suchen sollen. Sein Antipode Ferdinand Hiller sprach den Satz aus, er müsse „de mortuis nil nisi bene" verwerfen, wie wolle man denn einen Menschen kennen lernen und was sein Eigentümliches sei, wenn nur das Gute Geltung habe.

Wie Richard Wagner war, erhellt aus den mannigfaltigsten Charakterzügen und so möchte auch ich wieder dazu beisteuern.

(1873.)

Als Richard Wagner an die Besetzung der Partien des Nibelungen-Rings — erste Aufführung in Bayreuth — dachte, war auch der vielgerühmte Tenorist Diener ins Auge gefaßt worden, und zwar für die Rolle des Siegfried. Es traf sich, daß Diener am Kölner Stadttheater engagiert war, als Wagner zum erstenmale Köln besuchte. Es wurde nun beschlossen, den Künstler Wagner vorzuführen, damit er Gesangsprobe ablege. In froher Hoffnung setzte sich Wagner an den Flügel und gab Diener das Zeichen, „Lohengrins Abschied" zu singen. Es dauerte aber nicht lange, da schloß Wagner ganz ruhig das Klavier und sagte ganz einfach: „Gute Nacht, Herr Diener." Wir waren beide bestürzt. Wagner ging einigemal im Zimmer auf und ab, tadelnde Worte ausstoßend. Da ergriff ich seine Hand und schilderte des armen Künstlers Angst und Verlegenheit, ihn bittend, er möge ihn nach gegebener Belehrung wieder vornehmen. Wagner, der ja auch sehr gutmütig war, gab gleich nach, sang einzelne Stellen vor und lud dann Diener zum Nachsingen ein. Dem Armen schwoll das Herz vor Freude. Nun fiel die Probe so gut aus, daß Wagner erfreut sagte: „Singen Sie den Lohengrin in solcher Behandlung, dann gratuliere ich." So war alles wieder gut geworden.

(1874.)

Am Morgen des in den „Wagner-Erinnerungen" besprochenen großen Konzertes in Köln ließ Wagner mich zu sich bitten. Ich hatte erfahren, daß einige Mitglieder des Wagnervereins ihm Einnahme von etwas schwindelnder Höhe in Aussicht gestellt hatten, so hoch, daß an die Hälfte nicht zu denken war und ahnete aus mir gemachten Andeutungen, daß er sich darüber ins Klare setzen wollte. Die Unterredung begann er in folgender charakteristischen Weise: Ehe ich Sie über etwas befrage, lieber Freund, möchte ich Ihnen vorher eine Geschichte erzählen. (Unwillkürlich kam mir die Szene zwischen Saladin und Nathan ins Gedächtnis.) „Im grauen Altertume lebte ein Kaiser, der im Begriff stand, eine große Schlacht zu liefern. Er ließ seinen Oberfeldherrn kommen, an ihn die Frage stellend: Wie viele Streiter haben wir aufzubieten? Der Feldherr erwiderte: Unübersehbare Heeresmassen. Der Kaiser erwidert: Die genaue Zahl will ich wissen. Darauf der Feldherr: Wie ich sagte, ein ungeheures Heer. Darauf der Kaiser nochmals: Die genaue Zahl. Zehntausend, Herr, erwidert der Gefragte. Dann bin ich zufrieden, sagt der Kaiser, denn sie genügen. Nun sagen Sie mir, lieber Freund, was wird das Konzert denn heute einbringen? Dreitausend Thaler, antwortete ich. Sehr schön, sagte Wagner, dann bin ich so zufrieden wie der Kaiser es war, und Sie haben Ihre Sache gut gemacht."

(1876.)

Eines Tages fuhren wir zusammen nach dem Festtheater, wo Wagner den Jubelmarsch dirigieren wollte, welchen er zur Eröffnung der Ausstellung in Philadelphia komponiert hatte. Er hat dafür 20000 Lire erhalten, die von Damen der Stadt aufgebracht worden waren. Auf dem Wege nach dem Theater lenkte einer aus der Gesellschaft Wagners Aufmerksamkeit darauf, daß heute Glucks Geburtstag sei. Man wird sich erinnern, daß im Eingange der Ouvertüre zu „Iphigenie" dasselbe Motiv sich findet, womit Wagner den Jubelmarsch mit dreimaliger Wiederholung beginnen läßt. Vielleicht merkte Wagner die Absicht, die in der Bemerkung lag, äußerte aber nichts. Als er jedoch am Dirigentenpulte stand und eben das Zeichen zum Anfang geben wollte, wendete er sich zum Orchester mit den Worten: „Meine Herren, heute ist Glucks Geburtstag. Ihm zu Ehren wollen wir den neuen Marsch spielen." Laut riefen wir Beifall zu und verständnisvoll lächelnd nickte er uns zu. — Als das Telegramm aus Amerika eintraf, welches den grandiosen Erfolg verkündete, nahm mich Wagner mit sichtbarem Vergnügen beiseite und sagte: „Wissen Sie, was das Beste an dem Marsche ist? ... Das Geld, welches ich dafür bekommen habe."

(1877.)

Auf den Spaziergängen, die Wagner in und außerhalb Bayreuths mit Freunden, meist begleitet von einem oder zwei seiner großen Hunde, zu machen pflegte, war er der beständige Erzähler. Da kam viel Drolliges zu Tage, wie denn überhaupt sein Naturell überwiegend zum Heitern sich neigte. So kamen wir eines schönen Tages bei einem großen Gebäude unweit vom Festtheater vorbei. Wagner wies darauf hin und bedeutete uns, daß es ein großes Irrenhaus sei, in welchem für verrückte Wagnerianer noch Platz genug übrig sei, — ein Gedanke, über welchen er und wir alle herzlich lachten. Hieran knüpfte er die Mitteilung, daß ein Doktor Puschmann in einer Broschüre nachzuweisen suche, daß sein, des Meisters, Gehirn vollständig krank sei. Er erinnere sich aber gar nicht, dem ehrenwerten Manne jemals zur Untersuchung gesessen zu haben. In diesen heitern Ergüssen offenbarte sich der richtige Humor Wagners. Noch ein anderes großes Gebäude zeigte er uns und gab uns auf, zu raten, was es wohl sein könne. Ja, sagte er dann lachend, der Bismarck hatte nicht genug daran, daß hier ein berühmter Mann wohnt, in dieses Haus hat er den Kullmann, seinen Attentäter stecken lassen, damit Bayreuth doch mehrere berühmte Personen beherberge. —

Was sein Verhältnis zu den Bayreuthern betrifft, so war es ein wohlthuendes Gefühl, zu sehen, wie überall Wagner mit einer Ehrfurcht begrüßt wurde, als käme ein Fürst vorbei. Er war aber auch allen Grüßenden äußerst freundlich und hatte für viele ein munteres und witziges Wort.

Seine großen Hunde spielten eine etwas unliebsame Rolle, weil er es liebte, wenn sie in wildem Laufe hin und her fuhren. Freilich ging das nicht immer so glatt ab, weil sie öfters Schaden anrichteten, und Warnungen blieben da nicht aus. Als nun einmal auf solcher wilden Jagd die Hunde ein armes Lamm schrecklich mitnahmen, da war's ein Ende geworden. Die wilden Tumultuanten mußte er zu Hause halten. Lagen diese Cerberusse vor seiner Gartenthüre, dann mochte sich wohl mancher veranlaßt fühlen, gleich den Rückweg anzutreten, um die nähere Bekanntschaft mit den gefährlichen Wächtern zu vermeiden.

(1877.)

An einem schönen Sommertage überkam Wagner der Gedanke, mit seiner Familie nach Nürnberg zu fahren, um das Denkmal von Hans Sachs zu besehen. Unglücklicherweise steht das Denkmal auf einem Platze, an dem die Synagoge liegt, worüber sich Wagner nicht wenig ärgerte.

Wenn er sich in gereizter Stimmung befand, war es durchaus nicht leicht, ihn wieder davon zu befreien. Bot sich aber ein unglückliches Opfer dar, so war die gute Laune bald wiederhergestellt. So ging es auch hier. Wagner beschloß, ganz gegen seine Gewohnheit, mit seiner Familie einen öffentlichen Garten zu besuchen, in welchem eine Militärkapelle konzertierte. Kaum hatte der Kapellmeister seine Anwesenheit wahrgenommen, als er sofort einige Szenen aus seinen Opern vortragen ließ. Wie dachte er dem Meister damit zu gefallen, aber seine Erwartung erwies sich als irrig. Am andern Morgen meldete er sich, ein von Natur höchst bescheidener Mann, zum Besuche an und stellte sich als der Leiter des Konzertes vor. Aber da brach ein Sturm über seinem unglücklichen Haupte los: „Herr, können Sie denn gar nichts anderes spielen, als immer Tannhäuser-Marsch und Lohengrin-Brautchor? Habe ich denn gar nichts weiteres komponiert? Immer die abgedroschenen Stücke!" Der Arme, der so zum Opfer fiel, suchte seinen Besuch so rasch als möglich abzukürzen und verschwand voll Schrecken. Er mochte aber gewiß kaum die Thüre hinter sich geschlossen haben, da that es Wagner sicher von Herzen leid, ihn so unfreundlich behandelt zu haben.

So war dieser sonderbare Mann. Man würde sich aber täuschen, wenn man glauben wollte, er habe nicht jedesmal von Herzen das Bedürfnis gehabt, in der Aufbrausung gesprochene Worte auf alle Weise wieder gut zu machen. Gestand er doch selbst ein, daß es jedesmal heraus müsse, was er auf dem Herzen trage, aber nachher kam dann auch die Beschwichtigung. —

Eine Geburtstagsfeier bei Wagner in Neapel.

(1880.)

Von Martin Plüddemann.

Eine meiner schönsten Erinnerungen ist eine Reise durch Italien, die ich im Frühjahr 1880 in Begleitung dreier frischer, fröhlicher Gesellen unternahm.

Der gemeinschaftliche Endpunkt der Reise war Neapel, wo wir Mitte April nach unvergeßlichen Reisewochen anlangten. Ich verbrachte nun noch zwei herrliche Monate in dem wunderbaren Orte, wobei ich die unschätzbare Gelegenheit hatte, mit Richard Wagner häufig genug zu verkehren.

Schon 1875 bei den Konzerten in Berlin hatte ich seine Bekanntschaft gemacht und eine hochbedeutende Unterhaltung über Deutschland und die Deutschen von früher und jetzt gehabt, die freilich in der Hauptsache einseitig geführt wurde, d. h. Wagner sprach im schönsten fließendsten Zusammenhange, während ich mich auf kurze Einwendungen und Fragen beschränkte. — 1878 verlebte ich im Hochsommer acht wunderschöne Tage in Bayreuth, mit täglichen Besuchen in Wahnfried. Besonders erinnerlich ist mir ein Diner mit bedeutsamen Aeußerungen Wagners über deutsche Politik und Kunst und ein gemeinschaftlicher Besuch der klassischen Angermannschen Bierwirtschaft. Diesmal nun, in Neapel, wechselten kleine und größere Gesellschaften, stets gewürzt durch des Meisters unvergleichlich lebendige, stets charakteristische Aeußerungen. Kein Porträt kann den stets wechselnden, dem Gegenstande angepaßten Ausdruck des Auges, des überaus feingeschnittenen beweglichen Mundes, der ganzen stets beweglichen, lebhaften Züge, des charakteristischen Mienenspieles wiedergeben. Aber wer das nur einmal in der Unterhaltung gründlich beobachtet und wer eben zu sehen verstand, der vergißt es nie wieder.

Nicht allein der Künstler, nein der Mensch Wagner und dessen Persönlichkeit war schlechthin unvergleichlich.

Es ist mir mehr wie einmal in der Unterhaltung mit ihm passiert, daß ich, ganz hingerissen von dem seltsamen Zauber seiner Unterhaltung, nur noch auf das merkwürdige „wie" achtete, nicht mehr auf das „was" seiner Rede, worauf er dann, plötzlich aufmerksam werdend, jedesmal sprach: „Aber Sie sagen ja gar nichts mehr!" —

Am frischesten in meiner Erinnerung aus dieser Zeit steht vor meinem inneren Auge die Geburtstagsfeier am 22. Mai.

Es ist wohl nicht überflüssig, wenn ich die Oertlichkeit ein wenig zu schildern versuche.

Die Villa Angri, Wagners damaliger Aufenthalt, liegt ganz nahe

dem Meere auf der Höhe des Posilippo, mit herrlichster Aussicht auf den Golf von Neapel. Eine Fahrstraße windet sich, mehrere hundert Fuß ansteigend, zu dem schönen Wohnhause empor. Weiter herauf geht es dann noch durch Garten und Park bis zur Palme, dem höchsten Punkte des Terrains der Villa. Zur Palme war Wagners täglicher Spaziergang.

Für dieses Mal war ich nun schon zum Diner geladen und fand mich beizeiten ein. Ich gebe das Folgende mit einigen Auslassungen nach meinem Tagebuche:

„Ich fand den Meister in der besten Laune, doch etwas weich gestimmt. Herr von Stein, der Erzieher Siegfrieds, hielt bei Tafel eine längere Rede in Versen. Dreizehn Namen waren darin für das Geburtstagskind erdacht und ein jeder der Tischgenossen wurde gefragt: ‚Wie läßt du ihn leben?‘ Ich z. B. hatte hierauf den ‚Meister‘ leben zu lassen. Nach dem Ende der Rede entstand draußen ein starkes Geknatter, die hier zu Lande üblichen Böllerschüsse wurden abgebrannt. Der Meister erwiderte, nachdem er ungeduldig das Ende des Lärms abgewartet, im ungezwungenen Tone der Erzählung, sehr gerührt. Die Zahl 13 spielt in seinem Leben eine Rolle; wie er im Jahre 1813 geboren ist, so hat er irgend wann im Traume einmal 13 Sonnen gesehen. Diese Beziehung wurde nur angedeutet und mir nicht völlig klar. Im Jahre 1861 sei er bei Liszt in Weimar als Gast gewesen, da habe es geheißen: ‚Wir sind 13 bei Tisch, einer muß sterben!‘

„Er sei damals jeder Hoffnung bar aus Frankreich zurückgekehrt und habe sein Leben als ein ganz verfehltes ansehen müssen, an dem ihm nichts mehr liegen konnte, so habe er denn ausgerufen: ‚Laßt mich den Dreizehnten sein!‘ — Doch sei das jetzt anders geworden, ein Glück sei für ihn noch gekommen, auf das er nicht mehr habe hoffen dürfen, Cosima sei sein geworden. Deshalb auch hätte er ausdrücklich gewünscht, daß wir heute nicht 13 seien, denn jetzt wolle er leben! (Auch fürderhin sollte in der That die Zahl 13 eine Bedeutung in seinem Leben haben: wie er 1813 geboren, so starb er am 13. Februar. Auch unter den Gedenktagen seiner Kunst ist der 13. stark vertreten.)

„Nach Tische produzierte sich Pepino, ein italienischer Volkssänger, den der russische Maler Jonkowsky (von dem die trefflichen Skizzen zu den Parsifaldekorationen herrühren) als Diener angenommen und der nun schon längst auch Wagners Freund geworden. Pepino sang ein wenig bekanntes französisches Lied des Meisters, das für ihn italienisch übersetzt worden war. Da Pepino keine Noten kennt, hat es einige Mühe gekostet, ihm das kleine Stück beizubringen. Er sang es mit angenehmer Tenorstimme, mit Liebenswürdigkeit und großer Zartheit des Vortrags, tremulierte aber übermäßig, was er bei seinen Originalsachen nicht so zu thun pflegt. Jonkowsky hat dem Meister ein wirklich vortrefflich gelungenes Bild von Frau Cosima verehrt.

„67 Jahre wird der Meister heute alt, und 67 Töpfe sind, mit blühenden Gewächsen gefüllt aufgestellt worden. Die Töpfe sind, mit zierlich bemaltem

Papier verkleidet, auf dem mit viel Humor und Originalität die Ereignisse jeden Jahres aus dem Leben des Geburtstagskindes eine bildliche Darstellung gefunden haben. Isolde heißt die begabte Künstlerin, welche sie ausführte.

„Es wurden Depeschen aus allen Enden der Welt verlesen, darunter auch eine sehr herzliche vom König Ludwig von Bayern. Dann trug Joseph Rubinstein auf des Meisters Wunsch die Szene ‚der Blumenmädchen Klingsors mit Parsifal' vor; eine reizende Musik — man wird wieder einmal erstaunt sein, daß Wagner etwas so Gefälliges schreiben konnte. — (Rubinstein spielte überhaupt fast täglich auf der Villa Angri bei dem Meister Fugen von Bach, Sonaten von Beethoven und auch aus Wagners eigenen Werken, stets zur größten Zufriedenheit des Komponisten, welcher nicht müde wurde, den Spieler dankbar zu loben, und einmal, beim Abschiede, nach dem Götterdämmerungsschlusse, sagte: ‚Ich gefalle mir ja selbst!')

„Wir verließen nun die Villa, begaben uns zur Stadt zurück und fanden uns erst gegen Abend wieder ein, um eine Gondelfahrt auf dem Golf mitzumachen. Als wir bei der Villa Angri anlangten, fanden wir den Meister und Familie bereits an der Landungstreppe der Boote. Von hier aus wurde in fünf Barken eine Ruderfahrt über den mondbeglänzten Golf unternommen. Die reichgebildeten, villengekrönten, schönen Ufer des Posilippo nahmen sich vom Wasser herrlich aus. In Castellamare drüben wurde, wie zum Gruße, ein Feuerwerk abgebrannt. Unsere Schiffer hatten Fackeln mitgenommen, die weiß, rot, grün und schließlich wieder weiß leuchteten. In deren Scheine konnte man alle Teilnehmer der Fahrt deutlich erkennen. Zu alledem sang Pepino schöner wie je seine besten Lieder, alles klatschte, und der Meister scherzte: ‚il Vesuvio dice bravo!' — Die Ruderer griffen im Takte mächtig aus, eine Wettfahrt entwickelte sich, wir schossen eilig auf der hellen, fast spiegelglatten Fläche dahin. Es waren wundervolle, denkwürdige Momente. — Oben in der Villa wurde sehr spät noch gegessen, der Meister war durch die Bootfahrt äußerst animiert und scherzte, so daß wir aus dem Lachen kaum herauskamen. Pepino wiederholte sein Lied vom Nachmittage, und ganz spät hieß schließlich die Losung: ‚Gralchor, Gralchor!' — Es wurde der erste Akt des ‚Parsifal' von der Verwandlung bis zum Schlusse gemacht. (Hierzu war verschiedentlich und teilweise mühevoll geprobt worden. Die Kinder sangen die Frauenstimmen lieblich und rührend, der Meister, Rubinstein, noch zwei wackere Wagnerianer, Humperdink und Hartmann, und meine Wenigkeit die Männerstimmen. Es war extra ein Arrangement getroffen, um bei so geringer Stimmenzahl die Sache zu ermöglichen.) Der Meister, diesmal leider sehr heiser, markierte auf sehr lebhafte Weise die Solostimmen. Gelegentlich fing er, halb humoristisch, halb ernsthaft, auch an zu spielen. Genial stellte er dar, wie Parsifal eine schmerzhafte Bewegung nach dem Herzen macht, und das unwillig ärgerliche Kopfschütteln des alten Gurnemanz. Doch schien ihn die ganze Sache etwas aufzuregen und anzustrengen, denn er verließ wiederholt zwischendrein das Zimmer. Köstlich war es wieder

(wie bei den Proben) zu beobachten, wie er den Mädchen, indem er mit leuchtenden Blicken auf sie hineinsang, den Sinn der hehren Verkündigung: ‚Nehmet hin mein Blut' so recht klar zu machen und sie durch seinen Eifer fortzureißen trachtete. — Rubinstein begleitete besser wie je, und wo die Skizze sehr vollständig war, griff Humperdink mit ein und nahm ihm wenigstens die Bässe ab. — Sehr befriedigt schieden wir nach diesem denkwürdigen Tage für eine Weile voneinander. Wir wollen morgen nach Sorrent und Capri, auch der Meister will auf einige Tage fort, und zwar nach Amalfi."

So weit mein Tagebuch! — In Neapel wurde mir eigentlich zum letztenmal ausführlich das Glück des intimeren Umganges mit dem Meister zu teil. Im Herbst desselben Jahres kam derselbe auf der Rückreise nach Bayreuth durch München, wo eine Reihe von Vorstellungen, nur nach seinem speziellen Wunsche, im Nationaltheater gegeben wurde. Ich sah ihn zwar im Atelier bei Lenbach, bei einer glänzenden Soiree, welche ihm zu Ehren veranstaltet war, auch noch bei einem Abendschoppen im Orlando di Lasso (veranstaltet durch den „Orden vom heiligen Gral"), auf dem es geradezu fabelhaft munter herging und der Meister eine schier übersprudelnde Laune entwickelte. Zu einem breiteren Gespräche aber konnte es unter diesen Umständen natürlich nicht kommen. Ebensowenig bei den Festspielen 1882, wo ich den Meister beim Bankett, im Theater und im Wahnfried häufig genug sah, aber jedesmal nur kurze Worte mit ihm zu tauschen vermochte. 1883 im Frühjahr wollte ich wieder das schöne Italien und speziell den Meister im Palazzo Vendramin in Venedig besuchen, aber schon am 13. Februar machte ein jäher Tod diesem merkwürdigen und wunderbaren Leben ein Ende.

Stellung zu Leben und Kunst.

Aesthetische Hinweise auf das Musikdrama.

Von

Fritz Koegel.

Daß das Wagnersche Musikdrama eine überraschend neue Erscheinung sei, die an nichts Früheres anknüpfe, wie sich nichts Späteres an sie knüpfen könne, ist oft behauptet worden. Es ist viel, wenn Hanslick es in einer gnädig gelaunten Stunde eine „geniale Seitenbewegung der Oper" nennt. Dem Schöpfer des Musikdramas dagegen erscheint sein Werk der Oper so nahe verwandt, daß er es geradezu als die erreichte Bestimmung derselben zu bezeichnen sich berechtigt fühlt (Ueber die Bestimmung der Oper, S. 41; Gesammelte Schriften Bd. IX). Eine noch zu lösende Aufgabe ist es, in der Entwickelungsgeschichte der Oper den inneren Drang aufzuzeigen, der trotz der widrigsten Ablenkungen immer wieder zur Gestaltung eines echten musikalischen Dramas trieb von den Florentinern an, welche in ihrem „dramma per musica" das antike Drama wiedererwecken wollten, bis zu Wagner, der das Idealbild schaffend verwirklicht hat. Vorgeschwebt aber hat es auch schon Früheren, nicht Musikern bloß und Dichtern: auch Aesthetiker gibt es, welche, die Bestimmung und die Anlagen des musikalischen Dramas erwägend, Gedanken geahnt und Forderungen aufgestellt haben, als deren Erfüllung das Wagnersche Musikdrama erschienen ist. Wagner selbst hat darauf aufmerksam gemacht, „daß von den ausgezeichnetsten Geistern wiederholt die Fähigkeiten eines dramatischen Kunstgenres aufmerksam erwogen worden sind, durch deren einseitige Ausbildung dieses die Gestalt der heutigen Oper angenommen hat" (Bestimmung der Oper, S. 7). Die „Bayreuther Blätter" ferner haben als „Stimmen der Vergangenheit" in einer fortlaufenden Reihe von Aufsätzen beachtenswerte Aussprüche früherer Dichter und Denker angeführt, „welche beweisen, daß auch in

ihnen das von uns Erstrebte irgend wie als Ahnung, Wunsch oder Idee schon gelebt; wir also keineswegs von allem geschichtlichen Zusammenhange uns herausgelöst, vielmehr überall unser Wollen als in dem edelsten Sinnen und Streben der Vorzeit wurzelnd betrachtet zu wissen wünschen" (Bayreuther Blätter 1878, Stück 3, S. 75). Diderot, Voltaire und Rousseau, Herder, Schiller und Goethe, Amadeus Hoffmann, Rochlitz und Platen sind hier neben anderen aufgeführt als Gewährsmänner und Bundesgenossen der Bayreuther Idee. Eine gründliche Betrachtung, welche all diese vereinzelten, hier und anderswo erklingenden Stimmen zu einem Chore sammeln wollte, würde noch weiter zurück und tiefer hinunter wühlen müssen in ästhetische Bücher und Zeitschriften. Das wäre die Aufgabe eines eigenen Buches. Inzwischen wollen wir zu den bereits bekannten noch einige Stellen fügen, die unseres Wissens bisher noch nicht angeführt sind.

Gegen die feindselige Beschränktheit, mit der Gottsched die Oper „das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand je erfunden", als „eine Beförderung der Wollust und Verderberin der Sitten" (Kritische Dichtkunst, 1. Aufl., S. 603 ff.), mit den Gründen der plattesten Alltäglichkeit allenthalben verfolgte, begann sich seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts im ästhetischen Bewußtsein Widerspruch zu regen. So sehr man geneigt war, die Kunstwidrigkeit der italienischen und der deutschen Oper preiszugeben, die der italienischen nachäffte, die Erinnerung an das antike Drama, das man immer noch als Urbild der Oper ansah, die Erwägung der aus der Oper erwachsenden künstlerischen Möglichkeiten, endlich die Wirkungen des neu entstandenen, dem Lustspiel verwandten deutschen Singspiels, verhinderten doch, die Oper überhaupt zu verwerfen. Batteux, um die Mitte des Jahrhunderts durch J. A. Schlegels und Ramlers Uebersetzungen auch in Deutschland der tonangebende Aesthetiker, erkannte die Oper als berechtigte Kunstgattung an, da „die Natur die Elemente derselben (die einzelnen Künste) dazu geschaffen hat, daß sie sich vereinigen und zu einem gemeinsamen Endzwecke mitwirken sollen". Dem Künstler legt er die Verpflichtung auf, auch nach der Trennung und der einzelnen Ausbildung der Künste „die ursprüngliche Einsetzung derselben, wie sie von der Natur geschehen war, niemals aus den Augen zu verlieren, noch zu denken, daß die Künste einander ganz entbehren könnten". Er ist entschieden der Meinung, daß die Künste niemals mehr Reizungen haben, „als wenn sie miteinander vereinigt sind", und hält es für notwendig, „daß aus dem Zusammenflusse aller dieser Dinge etwas Vollkommenes ent-

springen muß" (Les beaux arts, réduits à un même principe, nach der Uebersetzung von J. A. Schlegel, 3. Aufl., S. 417 ff.). Da aber die vorhandenen Opern den theoretischen Meinungen von der künstlerischen Vortrefflichkeit des Opernbegriffs keine Stütze boten, findet man bei Batteux und den deutschen Verteidigern der Oper über die näheren Bedingungen der dramatisch musikalischen Wirkung und die Kunstformen, welche diese Wirkung ermöglichen sollen, keinen Aufschluß oder verkehrte Meinungen. Da kam Gluck und bewies durch die That, daß die Oper des überwältigenden Eindruckes fähig sei, von dem bisher nur die Theoretiker ahnend gesprochen hatten. Von den Aesthetikern, deren Anschauungen den seinen begegnen, betrachten wir zwei, die über die Oper eingehend gehandelt haben: Sulzer und Wieland.

Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste", die 1757 schon angekündigt wurde, war, als sie 1771 erschien, eigentlich schon veraltet. Auf die Theorien der Schweizer, auf Baumgarten und Batteux gegründet, mißfiel den Leitern der damals stürmischen Litteratur ihr philosophischer Rationalismus und ihre moralisierende Aesthetik: Herder und Goethe verurteilten sie als Nachläufer der überwundenen flachen Popularphilosophie. Der Abschnitt über die Oper (Teil III, 2. Aufl. 1793, S. 572 ff.) aber geht tiefer, als Sulzer sonst zu gehen pflegt, tiefer auch, als die Reflexion anderer Zeitgenossen, ist reich an weittragenden Gedanken und weist über Gluck hinaus auf kommende Geschichten hin.

Von der Wahrnehmung ausgehend, daß die Oper, die „das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele" sein könne, „weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen", zu einer „seltsamen Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten" geworden sei, leitet er seine Betrachtung mit einer unbarmherzigen Verurteilung der herrschenden italienischen Prunkoper ein. Durch die unsinnigsten Abweichungen ist der hohe dichterisch dramatische Zweck gänzlich verloren, die Oper zu einer Schaustellung von sinnlich blendendem szenischen Prunk und zur Entfaltung der eiteln Sangeskunstfertigkeit verwöhnter Sänger herabgewürdigt. Diesem unwürdigen Zustande, den er mit treffender Schärfe schildert, ein Ende zu machen, wüßte Sulzer wohl ein Mittel: „der festeste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude" zu errichten, „wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes". Dieser Satz eröffnet einen weiten Ausblick:

nicht Luxuswerk üppiger Höfe und reicher Städte soll die Oper sein, nicht aus fernen und fernsten Ländern her soll sie ihre Stoffe holen, sondern da, wo alle echte Kunst wurzelt, im Leben ihres Volkes soll sie wurzeln. Was Sulzer hier als eine Forderung ausspricht, über deren Kühnheit er selbst erschrickt, sobald er die Worte klingen hört, Richard Wagner hat es zur That gemacht. „Aber daran ist in unseren Zeiten nicht zu denken", fährt er schüchtern fort. Es würde ihm genügen, wenn, nach dem Vorschlage Algarottis (im Saggio sopra l'opera in musica), ein kunstbegeisterter Fürst die gesamte Leitung der Oper einem Manne in die Hand gäbe, der Geschmack und Ansehen besäße, „wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper notwendigen Virtuosen nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte". Geschähe das aber, so hält er es für möglich, die Oper zum echten musikalisch dramatischen Kunstwerke umzugestalten. Die Grundzüge dieser Reform gibt er an.

Den Dichter hält er für die Hauptperson, wenn es gilt, „die Oper zu einem guten Schauspiele zu machen", denn „die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die Handlung dazu hergibt". Hiermit ist der erste Schritt zur Entwickelung des musikalischen Dramas aus dem Opernwesen gethan: den Lehrsatz von der Alleinherrschaft der Musik, der in der Oper alle anderen Künste zu dienen hätten, jenen Satz, der zu allen Verkehrtheiten des Opernunwesens geführt hat und der gleichwohl von den meisten systematischen Aesthetikern von Batteux an über Hegel bis Schasler festgehalten ist, ihn erkennt Sulzer nicht an. „Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rücksicht auf die Sänger und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten, bloß dies zum Grundsatz nehmen: ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schickte." „Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich; wenn nur dieses Einzige dabei statthaben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang und keine schweren Verwickelungen habe." Und hier ist es wieder höchst bedeutsam und verrät genialen Blick, wenn Sulzer auf nationale Stoffe, wie Klopstocks Bardiet: Hermanns Schlacht, „die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sich zeiget," und auf Sagen- und Heldenlieder, wie Ossians „Fingal" und „Temora", hinweist, als auf Gegenstände, die seinem musikalischen Drama angemessen seien. „Eine solche Oper

wäre allerdings eine völlig neue Art des Dramas, wovon man sich, wenn man Klopstocks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann." „Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerlei Handlungen dazu ausgesucht und die Sache selbst auf sehr mannigfache Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abenteuerlich macht."

Kürzer als die Grundforderung des dichterisch dramatischen Gehaltes behandelt Sulzer die musikalischen Forderungen, die ihm als Laien ferner liegen. „Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Dekorateur ihm bis dahin angelegt haben, freisprechen", meint er, werde der Dichter schon „von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen". Von den Tonsetzern verlangt er, daß sie „sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien" mit ihrem vorgeschriebenen Ritornell, den zwei Teilen, dem Zwischenteil und der Wiederholung, bänden, „sondern mehr Mannigfaltigkeit einführten". Sulzer empfiehlt, über Gluck hinausgehend, das Arioso und „ein Recitativ in abgemessener Bewegung", womit er auf eine Recitation hinweist, die zwischen dem melodiösen Gesange und der trockenen Deklamation des damaligen Recitativs die Mitte hält. Alle durch die Tyrannei der Sänger eingeschleppten übertriebenen Künsteleien des Gesanges, Läufe, Verzierungen und dergleichen, „wodurch die Silben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden", sollen wegfallen, die Musik soll nur als lebendige Verkünderin des dramatisch dichterischen Gehaltes „Kraft und Ausdruck der Empfindung haben".

Von feinem Kunstgefühl zeugen die Forderungen, die Sulzer über die szenischen Künste aufstellt. Ihm erscheint die Einrichtung der Schaubühne als sehr wichtig für die lebendig wirksame Darstellung der Oper, aber nicht um des sinnlichen Gepränges willen, sondern „um die Gemüter zu stimmen". Der Baumeister und Verzierer sollen dem Dichter allenthalben vorarbeiten, „um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget, nichts Unbedeutendes zum bloßen Kitzel des Auges; viel weniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht". In diesem Sinne ist auch die Kleidung der Darsteller wichtig. Die Tänze, „die schicklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß sie, wie jetzt

geschieht, bloß die Handlung unterbrechen und die durch dieselbe gemachten Eindrücke auslöschen", überläßt Sulzer dem Dichter, der sie vielleicht verständig, ohne Störung des dramatischen Endzweckes, anbringen könne.

Von einer nach diesen Grundsätzen einheitlich neu gestalteten Oper verspricht er sich die höchsten Wirkungen, so „daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne". Unwiderstehlich, meint er, würden die Gemüter der Menschen von einem Schauspiel hingerissen werden, in welchem die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind. Denn so entwürdigt die Oper jetzt sei, „so wichtig und ehrwürdig könnte sie sein, wenn sie auf den Hauptzweck aller schönen Künste geleitet und von wahren Virtuosen bearbeitet würde". Diese von einem großen Grundgedanken getragenen Ausführungen, die, von einer streng festgehaltenen Kunstauffassung zusammengehalten, das Bild eines echten dramatisch musikalischen Kunstwerkes ahnend vormalen, hätten ein besseres Schicksal verdient, als unbeachtet in staubigen Büchergestellen zu vermodern.

Enger als Sulzer, der Gluck nur im historischen Nachtrage beiläufig erwähnt, schließt Wieland sich an Gluck an. Begeistert durch Glucks Ideen hatte er 1773 mit seiner von Schweizer komponierten „Alceste" den Versuch gemacht, das operettenhafte deutsche Singspiel mit der durchkomponierten großen Oper, die seit 1741 von den deutschen Bühnen verschwunden war, zu einer neuen dramatisch musikalischen Kunstform zu verschmelzen. Der „Alceste" ließ er im dritten (S. 63—87) und vierten (S. 165—173) Hefte des „Teutschen Merkur" vom Jahre 1775 seinen „Versuch über das deutsche Singspiel"*) folgen, in dem er seine Gedanken über diesen „noch wenig gründlich untersuchten und philosophisch beleuchteten Gegenstand" ausführlich mitteilen will, das heißt „keine willkürliche oder bloß auf eigensinnig angenommene Voraussetzungen, Moden, Individualgeschmack u. dergl. gestützte Begriffe und Meinungen: sondern Gedanken, die sich auf die Natur der Sache und auf das allgemeine Gefühl gründen

*) Eine kurze Stelle vom Schlusse des zweiten Teils dieser Abhandlung führt Brendel in seiner „Geschichte der Musik" (4. Aufl., S. 277 ff.) an; dieselbe Stelle hat später in der „Deutschen Kunst- und Musikzeitung" (1884, Nr. 9) E. von Hartmann citiert. Die ganze Abhandlung verdient eine eingehende Betrachtung.

und Resultate eigener Bemerkungen und eines vieljährigen Studiums des menschlichen Herzens sind".

Den Grund dafür, daß noch kein „Deutsches Odeon unter dem Schutz eines Deutschen Musageten" errichtet sei, findet Wieland weder in der mangelnden musikalischen Begabung der Deutschen noch in der Unsingbarkeit unserer Sprache, sondern in dem Vorurteil, daß in der großen Oper „alle schönen Künste miteinander in die Wette eifern" müßten, „die vollkommenste Befriedigung der Augen und Ohren äußerst sinnlicher und verzärtelter Zuschauer hervorzubringen". Diese auf sinnliche Ergötzung und sinnverwirrenden Pomp allein abzielende Oper ist „für die meisten Fürsten Germaniens und selbst für die volk- und geldreichsten unserer freien Städte" ein zu kostbares Vergnügen. Dazu ist sie von den angesehensten Kunstrichtern ... für eine ungeheure Mißgeburt des schlimmsten Geschmacks erklärt und als solche mit unerbittlicher Strenge vom Parnaß verbannt worden". Diese entartete Oper gibt Wieland preis, aber er möchte uns Deutschen die Ehre erwerben, daß „wir die Schöpfer einer neuen und höchst interessanten Art von Schauspielen" würden, „eines Singspiels, welches, ohne viel mehr Aufwand zu erfordern als unsere gewöhnlichen Tragödien, durch die bloße Vereinigung der Kräfte der Poesie, Musik und Aktion" vielleicht zum „ergötzendsten und herzrührendsten aller Schauspielarten gemacht werden könnte". Doch unterschätzt Wieland nicht die Hilfe der szenischen Künste zur Erzielung lebendig dramatischer Wirkungen: er richtet sich nur gegen den sinnlosen theatralischen Opernprunk, unter dem der seelische Gehalt des Dramas erstickt. Das Singspiel, das er vorschlägt, will in Dekorationen und Kleidung niemand seine Freiheit nehmen. „Meine Meinung ist bloß, daß Poesie, Musik und Aktion in solchem das Meiste thun sollen, um den Zweck (den ich nicht in die Bezauberung der Sinne, sondern in mächtige Rührung des Herzens setze) zu erhalten. Kleider und Dekoration müssen nur die Täuschung (Illusion) befördern helfen, ohne welche jener Zweck nicht erreicht werden könnte."

Die Gedanken über dies Singspiel, welches Wieland den Deutschen als eine neue Gattung „anpreist", will er in drei Abschnitten entwickeln: „von der Wahl des Subjekts" und „von dem, was der Dichter bei dessen Behandlung zu beobachten hat", handelt der erste Abschnitt; „vom musikalischen Singspiel" der zweite; der dritte endlich sollte „von Beobachtung der Kostüme in allem, was zur Dekoration gerechnet wird, von Verbindung der Tänze mit dem Hauptstück und

anderen hierher gehörigen Nebendingen" handeln. Dieser dritte Abschnitt ist gar nicht, der zweite nur zum Teil erschienen. Die Abhandlung bricht nach einer Kritik der bisherigen Opernmusik ab.

Ein Drama ist auch Wielands Singspiel zunächst; er selbst nennt es ein lyrisches oder musikalisches Drama. Es hat alle wesentlichen Eigenschaften eines dramatischen Werkes „mit allen anderen Arten von Schauspielen, und insofern es der Tragödie der Alten, besonders der Euripidischen, näher kommt als irgend eine andere moderne Gattung, Endzweck und Mittel mit dieser letzteren gemein". Aber von allen anderen Gattungen des heutigen Dramas, — „wo nicht von der griechischen Tragödie, welche, aller Wahrscheinlichkeit nach, selbst eine Art von Singspiel war" — unterscheidet es sich dadurch, „daß die Musik gleichsam die Sprache des Singspiels ist". Nur solche Stoffe sind daher dem Singspiele angemessen, „welche der musikalischen Behandlung vorzüglich fähig sind". Räsonnierende und reflektierende Stoffe schließt die Musik, „die Sprache der Leidenschaften", zuerst aus. Daher sind politische Stücke, „deren Held ein Staatsmann ist", zu verbannen, da „weder Komponist, Sänger noch Zuhörer ihre Rechnung dabei finden. Um diese einigermaßen zufrieden zu stellen, wird der Dichter alsdann genötigt sein, dergleichen mehr tragische als lyrische Dramen durch episodische Liebesintriguen so zu sagen musikalisch zu machen, im Grunde sie aber dadurch abzuwürdigen". Auf wie viele sogenannte „historische" Opern paßt das noch heute! Für Richard Wagner erwuchs später die Erkenntnis von der Unbrauchbarkeit historischer Stoffe überhaupt zu der bewußtesten, durch das unzweideutigste künstlerische Gefühl getragenen Einsicht.

Etwas schwächlich möchte Wieland dem dramatisch musikalischen Ausdruck Grenzen stecken, indem er, vom Gedenken an die sanfte, oft weichliche Musik seiner Zeit befangen, das Ausdrucksgebiet der Musik ungebührlich verengert: „Alle Gegenstände, die keine gebrochenen Farben zulassen, alle wilden, stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet." Er begründet diese schwachnervige Meinung durch einen Satz, der stark nach schöngeistigem Rokoko-Salonton klingt: „Die Musik hört auf, Musik zu sein, sobald sie aufhört, Vergnügen zu machen; alles zu verschönen, was sie nachahmt, ist ihre Natur." Aber er besinnt sich: er spricht „dies nicht ohne Furcht, zu viel gesagt zu haben und der Allmacht dieser göttlichen Kunst engere Grenzen zu setzen, als sie vielleicht wirklich hat. Wer kann

sagen, wie hoch ein Komponist, der unter den Tonkünstlern das wäre, was Michelangelo unter den Malern — ein Gluck zum Exempel —, den Ausdruck und die Nachahmung der Natur mit glücklichem Erfolg treiben könnte?" Die Michelangelos sind allerdings gekommen, mehrere für einen, und die fernere Entwickelung der Musik war von den heiter behaglichen und innig schönen Tönen der damaligen klassischen Meister ein Fortschreiten zu den steilsten Höhen und den unergründlichsten Tiefen des kühnsten Seelenausdrucks.

Daß „ein mit Handlung überladenes oder in einen allzu künstlichen Knoten verwickeltes Stück" sich zum musikalischen Drama nicht eignet, kann man Wieland zugestehen, der dann, freilich ins Gegenteil fallend, „die möglichste Einfalt im Plan" als dem Singspiele wesentlich fordert. Die Beweggründe dieser Forderung sind wohlmeinend genug, um die unzureichenden Beweisgründe zu entschuldigen. Er fürchtet, der Dichter habe beim Ueberwiegen äußerer Handlung nicht Zeit, uns so tief „in das Innerste seiner Personen schauen zu lassen", daß wir lebhafteren Anteil an ihren Empfindungen gewännen, als wir an den bloßen Begebenheiten und Handlungen Halbfremder nehmen würden; und der Komponist, fürchtet er, werde versuchen, durch allerlei Künsteleien wenigstens den Ohren der Hörer beizukommen, da er, ihren Herzen beizukommen, keine Hoffnung hat. Denn, meint er„ „Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden; je mehr Handlung also, je weniger Gesang". Der melodiöse Ariengesang, den Wieland einzig meint, wird durch übermächtige Handlung freilich beschränkt; wie sehr aber der dramatische Sprachgesang helfen kann, die Handlung doch zu singen, konnte Wieland nicht ahnen, der von der späteren Entwickelung des frei dramatischen Recitativs nichts ahnen konnte.

Obwohl er die Verwerfung aller historischen Stoffe nicht billigt, sofern sie musikalisch und dramatisch brauchbar sind, so findet er doch, daß, da im Singspiel „Musik und Gesang eine Art von idealischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist", „etwas in der Natur des Singspiels liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können. Wenn wir uns einen würdigen sinnlichen Begriff von einer Göttersprache machen wollten, so müßte es, deucht mich, diese musikalische Sprache sein". So kommt Wieland dazu — ein höchst bedeutsamer Zug —, mythologische Stoffe als die eigentlichen Gegenstände des Singspiels zu bezeichnen. Den mythologischen gleich stehen

die mit ihnen verschmelzenden Stoffe der heroischen Zeiten, „weil alles, was diese Zeiten so stark von den unserigen abstechen macht, zusammengenommen, ein Gefühl des Wunderbaren in uns erregt, dessen Stärke dem Grade unserer Entfernung von dem ursprünglichen Leben und Weben der noch unbezwungenen mutvollen und mit allen ihren Naturkräften wirkenden Menschheit proportioniert ist". Die Stoffe der romantischen Ritterfagen und die Gegenstände aus der poetischen Schäferwelt, anziehender für Wielands zarteren Geschmack, reiht er als die eigentlichen Gebiete des musikalischen Dramas jenen ersten an. Wie nahe mit den tiefer begründeten und inniger erfaßten Anschauungen Wagners diese Wielandschen Sätze sich berühren, wer sähe das nicht?

Das lyrische Drama würde als eine völlig neue Gattung erstehen, wenn der Komponist mit dem Dichter völlig aus einem Geist und auf einen Zweck arbeitete und die Sänger den Pflichten, die ihnen von beiden aufgelegt werden, genugthun würden. Eins wäre dazu vor allem nötig: die Musiker müßten, nach Algarottis Mahnung, bedenken, „daß Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig sind; aber daß, auch wenn sie sich vereinigen, die erste der anderen untergeordnet sein muß und daß alles verloren ist, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will". „Denn was unternimmt der Komponist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, anders, als die Zeichnung und Skizze eines anderen auszumalen? Und was kann dabei herauskommen, wenn er die Farben auftragen, Schatten und Licht verteilen will u. s. w., ohne die Zeichnung und die Gedanken des Erfinders zu Rate zu ziehen? Musik und Aktion sind im Singspiel bloße Organe, durch welche die Poesie auf unsere Seele wirkt. Oder man könnte sie, noch richtiger, mit den Grazien vergleichen, die der Schönheitsgöttin zugegeben sind, sie anzukleiden, zu schmücken und zu bedienen, und denen es gar nicht einfällt, auf Unkosten ihrer Gebieterin glänzen zu wollen." Den dramatischen Lebenssatz des Musikdramas, den Richard Wagner im ersten Teil von „Oper und Drama" später wieder erkämpft hat, daß die Musik, die nur Mittel des Ausdruckes im Drama sein kann, nicht zum Zweck des Dramas werden darf, finden wir hier bewußt und scharf aufgestellt.

So war es freilich in der damaligen Oper nicht, der Wieland nun zu Leibe geht: „Der Poet war nur ein demütiger Diener des Komponisten, des Dekorateurs, der Sänger und Tänzer,

der seine Schuldigkeit schon gethan hatte, wenn er seinen gebietenden Herren und Damen nur recht viel Gelegenheit gegeben hatte, ihre Talente auszulegen." Aber auch der Komponist war nicht Meister seines Willens: auch er mußte sich, gern oder ungern, der Tyrannei der Gewohnheit und der Sänger unterwerfen; „und das Publikum, das in keiner Sache von der Welt sein wahres Interesse zu kennen scheint, war auch hierin zu sinnlich, um eine gründliche Reformation des Singspiels, soviel an seiner Seite möglich war, zu befördern". Und nun kommt der begeisterte Schlußhymnus auf Gluck, der, gleich bezeichnend für Wielands Begeisterung wie für sein zweifelnd weltsichtiges Wesen, schließlich über Gluck hinaus in die Zukunft hineinprophezeit: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo das mächtige Genie eines Gluck dieses große Werk unternommen hat, das — wofern es jemals zustande kommen kann — durch einen Feuergeist wie der Seinige gewirkt werden müßte. Der große Succeß seines ‚Orpheus und Eurydice', seiner ‚Alceste', seiner ‚Iphigenia' würden alles hoffen lassen, wenn sich nicht unüberwindliche sittliche Ursachen, gerade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, seinem Unternehmen entgegensetzten! — Künste, die der große Haufe bloß als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einem Thron zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden: — ist ein großes und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem großen Unternehmen Alexanders und Cäsars, aus den Trümmern der Alten Welt eine Neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben. Eine Reihe von Glucken würde dazu erfordert . . . um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik; diesen einfachen Gesang, der wie Merkurs Schlangenstab die Leidenschaft erweckt oder einschüchtert und die Seelen in das Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Teile zur großen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. Gluck selbst — bei allem seinem Enthusiasmus — kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unterm Mond zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was

jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that." Die Reihe von Glucken kam, und endlich kam auch ein Perikles.

Eine Reihe von Bemerkungen Schillers und Goethes, auch die vielangeführte Prophezeihung Herders (Adraſtea, Bd. III) übergehend, finden wir bei einigen nachkantiſchen Idealiſten Vorahnungen und Anklänge an Wagnerſche Gedanken und Thaten. Die Reihe eröffne Schelling, der am Schluſſe ſeiner zuerſt im Winter 1802—1803 zu Jena gehaltenen Vorleſungen über die „Philoſophie der Kunſt" (Sämtliche Werke, 1859, Bd. V, 735 f.) über die Verbindung mehrerer Künſte einige Sätze aufſtellt. „Im Geſang geht die Poeſie zur Muſik zurück, zur Malerei im Tanz, teils ſofern er Ballett, teils ſofern er Pantomime iſt, zur eigentlichen Plaſtik in der Schauſpielkunſt, die eine lebendige Plaſtik iſt . . . Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenſte Zuſammenſetzung aller Künſte, die Vereinigung von Poeſie und Muſik durch Geſang, von Poeſie und Malerei durch Tanz, ſelbſt wieder ſyntheſiert die komponierteſte Theatererſcheinung iſt, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben iſt, die in höherem und vollerem Stil von ſeiten der Poeſie ſowohl als der übrigen konkurrierenden Künſte uns am eheſten zur Aufführung des alten mit Muſik und Geſang verbundenen Dramas zurückführen könnte." Nach dieſem hoffenden Aufblick in kommende Zeiten, der mit den ſpäteren Ideen Wagners die Verwerfung der bisherigen Oper, den Hinweis auf das Ideal des antiken Dramas und die Forderung des erhöhten poetiſch künſtleriſchen Gehaltes für das kommende Muſikdrama gemein hat, beſcheidet ſich Schelling für die Gegenwart, die ein ſolch hohes Drama nicht hervorbringen könne. Denn „Muſik, Geſang, Tanz, wie alle Arten des Dramas, leben ſelbſt nur im öffentlichen Leben und verbünden ſich in dieſem. Wo dieſes verſchwindet, kann ſtatt des realen und äußerlichen Dramas, an dem, in allen ſeinen Formen, das ganze Volk, als politiſche oder ſittliche Totalität, teilnimmt, ein innerliches ideales Drama allein noch das Volk vereinigen. Dieſes ideale Drama iſt der Gottesdienſt, die einzige Art wahrhaft öffentlicher Handlung, die der neueren Zeit und auch dieſer ſpäterhin nur ſehr geſchmälert und beengt geblieben iſt". Auch dieſer reſignierte Schluß iſt uns wertvoll, da er den wichtigen, von Wagner mit Nachdruck verfochtenen Satz enthält, daß das Drama der Spiegel des ganzen Geiſteslebens der Nation ſein ſolle.

Anknüpfend an das antike Drama und hinweisend auf den künstlerischen Gottesdienst behandelt auch Solger die Vereinigung der Künste zu gemeinsamer Wirkung und das musikalische Drama, ausführlicher in „Erwin" (1815), knapp zusammenfassend in den aus seinem Nachlaß herausgegebenen „Vorlesungen über Aesthetik" (1829). Ausgehend von der Beobachtung, daß „die Kunst auch in ihrer äußeren Darstellung offenbar nach der Vereinigung aller Künste in eine gemeinschaftliche Wirkung strebt" (Erwin, S. 133), weist er zunächst auf die Alten hin, bei denen im Drama, „als dem Mittelpunkte der ganzen Kunst, Architektur, Malerei, Plastik (sowohl in der Gestaltung und idealisierenden Ausschmückung der Personen als auch im Tanze, welcher nichts anderes als Ausübung der Plastik ist) und endlich Musik im Vortrage der Poesie sich mit dieser verbinden und das alte Drama zu einem Inbegriffe aller Künste machen" (Vorlesungen über Aesthetik, S. 343). „Bei den Neueren ist die Schauspielkunst nicht auf gleiche Weise die vollkommene Vereinigung aller Künste" (ebenda). „Schon die Musik ist ... nicht so ganz notwendig und unzertrennlich mit dem neueren Drama verbunden und schafft sich vielmehr ein eigenes Drama (die moderne bisherige Oper), welches auch als Poesie ganz anderen Gesetzen als das andere unterworfen ist, und zwar weit mehr musikalischen als poetischen" (Erwin, S. 136). Die Scheidung in das musikalische und das unmusikalische gesprochene Drama, welches auf keine Weise musikalisch werden kann, stellt Solger als Hauptgegensatz des modernen Dramas auf. Im unmusikalischen Drama der Neueren wird „schon für sich eine solche Verknüpfung des inneren Gedankens und der mannigfaltigen Erscheinung gefunden, welche, da sie einmal da ist, von der Musik nicht mehr dargestellt zu werden braucht". Der Grund liegt darin, „daß die neueren Dramatiker unendlich viel tiefer als die alten in die innersten Gesinnungen, Gedanken, Gefühle, Zwecke der handelnden Personen nicht nur eingehen, sondern auch alles dieses mit Worten auszudrücken suchen, so daß uns in ihren Werken außer der wirklich vorgehenden Handlung auch alle Quellen derselben geöffnet werden, ja manche neuere Stücke bei weitem mehr innere Begebenheiten in der Entwickelung der Gefühle, Neigungen und Sinnesarten als äußere darstellen" (Erwin, S. 139 ff.). So tief geht das musikalische Drama, d. h. die alte Oper nicht: sie „ist bei uns eine Gattung der Musik, nicht der Poesie" (Vorlesungen über Aesthetik, S. 344); sie spricht nicht wie das unmusikalische Drama alle inneren Beweggründe mit aus, sondern setzt „ohne Ableitung und

unmittelbar die äußere Begebenheit mit dem Innersten in Verbindung" (Erwin, S. 141). Daher kommt es, daß, obgleich die Musik gerade diejenige Kunst ist, „welche am meisten geeignet ist, die verschiedenen Künste zu gemeinsamer Wirkung zu verbinden und sie gleichsam in ein gemeinschaftliches Element aufzulösen" (Erwin, S. 136), im neueren Drama keine solche Vereinigung der Künste zustande gekommen ist, wie im alten.

Im „Erwin" folgert nun Solger, auf die höhere künstlerische Ausbildung des musikalischen Dramas Verzicht leistend, daß die vollständigste Verbindung der Künste bei den Neueren im reinsten Innern der Idee der Gottesdienst sei, indem er sehr willkürlich die unkünstlerische Nebeneinanderstellung von Kunstwerken der verschiedenen Künste für innere Verbindung nehmend, begeistert ausruft: „Wo ist auch wohl irgend eine Anstalt der neueren Welt, die so die Macht der Künste zu einem Zauber vereinigte wie der vollständige musikalische Gottesdienst im Gesange heiliger Hymnen vor den Gemälden göttlicher Handlungen und umgeben von dem kühnen und die Seele zum Höchsten emporhebenden Bau des Gotteshauses?" Anders in den „Vorlesungen", wo er höhere künstlerische Möglichkeiten der Oper wenigstens kurz andeutet: „Strebte man in der Oper nach allgemeiner Deutung auf das Innere in aller Poesie, so könnte diese Gattung sehr gehoben werden. Die höchste Annäherung an dieses Ziel zeigt die Gluckſche Oper." Dieses Ziel, dem Gluck sich nur näherte, hat Richard Wagner erreicht, indem er im Sinne dieses Solgerschen Satzes die tiefsten Forderungen an inneren Gehalt der Dichtung in seinen Musikdramen erfüllt.

Einschneidender als diese flüchtigen Andeutungen Schellings und Solgers ist eine Gedankenreihe in Schleiermachers aus seinem Nachlaß von Lommatzsch herausgegebenen „Vorlesungen über die Aesthetik" (Sämtliche Werke, Abteilung III, Bd. VII). In der Betrachtung der einzelnen Künste übergeht er die Oper, das „Maximum der an das Wort gebundenen Musik" (S. 409), mit einigen gleichgültigen Worten; um so bedeutsamer ist es, daß er im allgemeinen Teile, wo das Verhältnis des öffentlichen, gemeinsamen Lebens zur Kunst behandelt wird, über die Vereinigung der einzelnen Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung und die nationale Stellung aller echten Kunst Gedanken entwickelt, die sich mit den Grundanschauungen Wagners aufs innigste berühren.

Die wahre Grundlage aller echten Kunst ist für Schleiermacher

die nationale. „Wenn die freie Produktivität der Einzelnen, wie sie in der persönlichen Eigentümlichkeit des Geistes ihre Bestimmtheit hat und diese in allen ihren Aeußerungen ausspricht, etwas werden soll, was sich fixiert und eine geschichtliche Bedeutung erhält, so muß zugleich der nationale Typus ebenso darin enthalten sein, wie sich die persönliche Eigentümlichkeit darin ausspricht. Denn dadurch ist bedingt sowohl die Empfänglichkeit der Masse für die Kunsteindrücke, als auch die Möglichkeit, daß der Einzelne andere zu analogen Kunstthätigkeiten begeistere; denn vermöge der rein persönlichen Eigentümlichkeit kann er das nicht . . . sondern nur durch den Nationaltypus, der ihm und anderen gemein ist. Hieraus ergibt sich, daß alle im historischen Sinne bedeutende Kunstthätigkeit eine nationale sein muß" (S. 275).

Hieraus folgt, daß „die inneren Erregungen, die mit dem gemeinsamen Leben zusammenhängen", würdigere Gegenstände für die Kunst sind, „als das, was sich ganz auf das einzelne Leben bezieht" (S. 165). „Dieses, die einzelnen wiederkehrenden ethischen Momente des öffentlichen Lebens darzustellen in ihrer Reihenfolge, ist das, was erst der Kunst ihre eigentliche Existenz gibt und sie sicher stellt" (S. 164). „So streben auch alle Künste, wenngleich sie insgesamt einen . . . Ausgangspunkt von dem einzelnen Bewußtsein haben, doch nach dem allgemeinen und öffentlichen hin, und wir werden in jedem Zweige ein solches Aufsteigen anerkennen müssen, so daß diejenigen die untergeordnetsten Gattungen sind, die nur von der einzelnen Individualität ausgehen; dagegen die umfassendsten, in denen sich der Typus der Kunst herausbildet, werden diejenigen sein, die, von einem ethischen Moment ausgehend, ihre gegenständliche Richtung in einem Oeffentlichen und Gemeinsamen haben" (S. 165). „Ueberall in den untergeordneten Gattungen aller verschiedenen Kunstgebiete, wo das Leben mehr für sich heraustritt, sondern sich auch mehr die Künste; so wie wir dagegen zu den größeren Produktionen aufsteigen, und das Letzte, was erst die vollkommene Gestaltung und den vollständigen Typus des Gemeinsamen und Oeffentlichen hinzubringt, ist eben die Umschließung derjenigen Kunstproduktionen nebst ihrer Darstellung, die am meisten von dem öffentlichen Leben ausgehen, in die architektonischen Räume, indem diese vorzüglich dazu bestimmt sind, die Künste in ihrer Vereinigung zu einem Gesamtleben . . . zusammenfassen" (S. 166).

Diesen Satz, der in halbleerer Unbestimmtheit spätere Ergebnisse

vorwegnimmt, füllt Schleiermacher mit lebendigem Inhalt, indem er aus dem Volksleben heraus den Begriff wahrhaft dramatischer Darstellungen entwickelt, die alle Künste vereinigen: Das gemeinsame Leben erscheint „überall ebenso als ein durch eine bestimmte Eigentümlichkeit besonderes wie das einzelne Leben selbst; und dieses eigentümliche Besondere ist nichts anderes als die Volkstümlichkeit in ihren verschiedenen Abstufungen, je nachdem die Menschen noch in kleineren Gesellschaften verteilt oder diese schon zu größeren vereinigt sind". „Es gibt in einer solchen Masse von Menschen ebenso leidenschaftlich bewegte Momente wie die im Einzelleben" (S. 166). Hierin liegen die ersten Elemente der Mimik und Musik. Für eine solche Masse von Menschen ist die gesamte Produktion dieser beiden Künste „nichts anderes, als worin sie sich wiedererkennen, die Art und Weise, wie sich in Beziehung auf diese Eigentümlichkeit in ihrer Organisation, Sprache und Sitte eben diese Erregungen des Selbstbewußtseins äußern können, und nur das so sich selbst als auf dieselbe Weise beweglich manifestierende Wiedererkennen ist der eigentliche Erfolg der Kunst und sichert ihr Bestehen" (S. 166 f.). „Hieraus wird nun folgen, daß zwar auch solche mimische und musikalische Darstellungen, die es nur mit den inneren Bewegungen des einzelnen Lebens zu thun haben, doch, weil dabei derselbe Typus zu Grunde liegt, in diesem ganzen Kreise ihre Verständlichkeit und ihren Kunstwert haben können; daß aber natürlich dasjenige einen größeren haben wird, worin sich nicht die Erregung des einzelnen Lebens, sondern ein Moment des Gesamtlebens manifestiert. Aber dann werden diese Künste für sich allein nicht hinreichen, eine solche Leistung in ihrer höheren Geltung zu geben, sondern dies ist die eigentümliche Aufgabe der Poesie, der sich Mimik und Musik auf verschiedene Weise anschließen. Werden solche Werke in kleineren Gesellschaften zur Darstellung gebracht, so wird es immer das öffentliche Leben sein, was dadurch zum Bewußtsein gebracht wird. Aber dies wird nicht von einem solchen Kunstwert sein, als wenn analoge Kunstwerke, statt in einem kleineren gesellschaftlichen Kreise dargestellt zu werden, vielmehr für einen Moment des öffentlichen Lebens bestimmt sind, natürlich dann auch in einem ganz anderen und größeren Maßstabe hervortretend; und wenn man sich dies in seiner ganzen Vollendung denkt, so wird man sogleich dahin kommen, daß das Höchste ist eine Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung" (S. 167). Die Wirkungen aber aller übrigen Künste knüpfen sich immer

an die Poesie, da diese „im Oeffentlichen das eigentliche Zentrum bildet. „Wo wir das religiöse und politische Gesamtleben in poetischen Werken sich aussprechend finden, und diese in der unmittelbaren Darstellung von Mimik und Musik begleitet, und die selbständigen Werke der Malerei und Skulptur auf diesen Kreis von darstellbarer Dichtkunst bezogen, so wie die öffentliche Darstellung in der nationalen Eigentümlichkeit angemessenen, architektonischen Räumen, da ist die Kunst in ihrer Vollkommenheit als Gesamtbewußtsein" (S. 170). Wir finden in diesem Gedankenentwurfe, der von Schleiermacher, ohne Anlehnung an die vorhandenen Kunstwerke und Zustände seiner Zeit, offenbar als ideales Zukunftsbild entworfen ist, im Keim die Grundgedanken, aus welchen Wagner später sein „Kunstwerk der Zukunft" erbaut hat: die volkstümliche Grundlage, den nationalen und religiösen Gehalt, die Vereinigung der vereinzelten Künste und die Auffassung der Kunst als des vollendeten nationalen Gesamtbewußtseins und des höchsten zusammenfassenden Ausdruckes des menschlichen Geisteslebens. Denn Schleiermacher fährt fort: „Von diesem Standpunkt aus entspricht auch erst die Kunst in der ihr gegebenen Stellung als Vollendung des menschlichen Geistes völlig der Sache, und wir können in diesem Erheben des menschlichen Geistes zur freien Produktivität, von allen Lebenspunkten ausgehend, und dann sie alle wieder zur Einheit zusammenfassend, den ganzen Wert des menschlichen Lebens abschätzen; es sind so die Kunstleistungen immer der Maßstab für die Entwickelung des menschlichen Geistes" (S. 170 f.).

Die Chrie der alten Rhetoren enthielt als vorletzten Teil die „testimonia", Zeugnisse in Aussprüchen und Handlungen großer Männer und Völker, welche durch den consensus gentium den zu beweisenden Satz stützen sollten. Auch uns sind Gedankenreihen und Sätze wie die eben angeführten, denen sich sehr viele andere noch anreihen lassen, wert als äußere Zeugnisse dessen, daß die Wagnerschen Ideen, nicht aus dem Zusammenhange der ästhetischen Entwickelung losgelöst, geistreiche Irrgedanken eines eigensinnigen, einseitigen Genies sind. Die Originalität Wagners wird nicht gefährdet durch solche Anklänge, Vorahnungen und Theorien, welche die scheinbar unerhört neuen Wagnerschen Ideen vorwegnehmen. Die wahre Originalität besteht nicht darin, daß man, nach Goethes Ausdruck, „ein Narr auf eigene Hand" ist und Werke zu erkünsteln sucht, die mit der bisherigen

Kunstentwickelung schlechterdings nichts zu thun haben; in der Kraft vielmehr besteht sie, welche, alle entwickelungsfähigen Keime der Vorzeit aufnehmend und fortbildend, im engsten Anschluß an frühere Meister Werke schafft, die durchaus neu und originell erscheinen, weil sie ihr eigenes Lebensgesetz in sich tragen.

Die romantische Schule in der deutschen Litteratur und ihre Beziehungen zu Richard Wagner.

Von

A. Ettlinger.

Ein reiches Geistesleben gab sich in Deutschland kund, als zu Ende des achtzehnten, zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts jene neue litterarische Richtung entstand, welche man mit dem Namen der romantischen Schule bezeichnet. Hervorgegangen aus den Anregungen, welche die klassische Litteratur gegeben hatte, wandte sie sich bald den Aufgaben zu, welche zuvor minder berücksichtigt worden waren, und allmählich entwickelte sich in ihr eine Strömung, die zu den Anschauungen der klassischen Epoche in einen völligen Gegensatz trat.

In langer öder Zeit hatte Deutschland den Zusammenhang mit der eigenen großen Vergangenheit verloren, als auf der Grundlage einer universalen Bildung Lessing und Herder, Goethe und Schiller das deutsche Geistesleben zu neuer Blüte entfalteten. Wenn auch das wiedererwachte Bewußtsein von der Eigenart deutschen Volkslebens und von der Bedeutung seiner vergangenen Zustände mächtig innerhalb dieser neuen Kultur wirkte, so bildete sich der deutsche Geist doch zunächst an den größten dichterischen Mustern aller Zeiten, an Shakespeare und an den Griechen, bevor er sich in eingehender Weise mit der poetischen Welt seiner eigenen Vergangenheit beschäftigte. Diese Welt aber war es, welche die Romantiker vorzugsweise anzog. Und nicht nur die deutsche Vergangenheit, sondern das Mittelalter überhaupt (welches Herder zuerst wieder oberflächlichen Verunglimpfungen

gegenüber gerettet hatte) wurde bald das Gebiet ihrer eifrigen Forschungen.

Auch ihr Bildungsstreben war zunächst universaler Art, und es hat uns die poetischen Schätze anderer Zeiten und anderer Völker zugeeignet. Aber die romantische Bewegung hat so mancherlei Entwickelungsphasen durchgemacht, welche fast alle von Bedeutung für die Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland geworden sind, und es lassen sich ihre Aeußerungen und deren Wirkungen auf den verschiedenartigsten Gebieten verfolgen.

Hier soll dargelegt werden, wie die romantische Bewegung auf litterarischem Gebiete sich kundgab, welche Hauptrichtungen sie dort einschlug und wie dieselben auf die Werke eines Künstlers eingewirkt haben, dessen Jugendjahre in eine noch von romantischen Einflüssen erfüllte Epoche fallen. Es ist selbstverständlich, daß damit Richard Wagners Schöpfungen nicht nur als Produkte der Romantik bezeichnet werden sollen, wenn schon sie in unleugbarem Zusammenhang mit ihr stehen.

Als die theoretischen Führer der romantischen Schule, die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel zuerst auftraten, machte sich gerade ein überwiegender Einfluß der Antike auf unsere klassische Litteratur geltend, und vorübergehend verherrlichten jene beiden die Antike noch weit mehr, als irgend einer ihrer Vorgänger dies gethan hatte. Insbesondere gilt das von Friedrich Schlegel, dessen kecker, unruhiger Geist stets zu Uebertreibungen geneigt war. Er war es, der innerhalb der Bewegungen der romantischen Schule zumeist die Initiative ergriff und neue Gesichtspunkte aufstellte, welche sein besonnener älterer Bruder gar häufig in klarerer Weise wissenschaftlich zu verwerten wußte.

Nach eingehendem Studium der griechischen Poesie wollte Friedrich Schlegel der Geschichtschreiber der griechischen Litteratur werden, den einst Herder verlangt hatte, und wenn auch Schlegels Pläne meist größer als sein ausführendes Vermögen waren, so hat er doch durch seine zum Teil sehr geistvollen Arbeiten die Grundlage zu einer Geschichte der griechischen Litteratur legen helfen.

Die Frage nach den unterscheidenden Merkmalen jener alten Dichtungen im Vergleich zu der Dichtungsweise der späteren Zeiten mußte sich aufdrängen. Schiller hatte in seinem Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" die naive Dichtung, welche in realistischer

Weise von der Natur, von der lebendigen Anschauung ausgeht, mehr den Alten, die sentimentalische Dichtung, welche in idealistischer Weise vom Geiste, von der Idee ausgeht, mehr den Neueren zuerkannt. Er hatte jedoch den Unterschied zwischen beiden Dichtungsweisen zumeist in philosophischer Beziehung behandelt. Die Romantiker, in erster Reihe wieder Friedrich Schlegel, führten die historische Verschiedenheit der antiken und der modernen Dichtung weiter aus. Nach Friedrich Schlegel beruhte die moderne Dichtung (unter welcher Bezeichnung er hier sowohl die Poesie des Mittelalters als die der späteren Zeiten zusammenfaßte) auf einem Unendlichkeitsstreben, welches dem Interessanten, Charakteristischen günstiger ist als dem Schönen. Als den Gipfel dieser modernen Dichtkunst bezeichnete er Shakespeare (dessen Werke August Wilhelm Schlegel und auch Ludwig Tieck um jene Zeit zu übersetzen begonnen hatten). Vollendete Schönheit der Form aber fand Friedrich Schlegel nur in der griechischen Poesie, die aus einer begrenzten, im Natürlichen befangenen Anschauungsweise hervorgegangen war.

Während einiger Zeit galt den Romantikern im Einklang mit Schiller eine Vereinigung der Vorzüge jener beiden Dichtungsweisen als das höchste Ziel der Kunst. Goethe erschien dem Auge Friedrich Schlegels als die Morgenröte einer neuen Zeit, welche die antike Formschönheit mit dem höheren geistigen Gehalt der modernen Dichtung vermählen sollte.

Aber allmählich machten sich andere Ansichten im Kreise der Romantiker geltend, die mit dem Gebiete zusammenhingen, welchem ihre Forschungen sich nunmehr zuwandten: man pries im Gegensatz zur Antike die tiefere geistige Bedeutung der mittelalterlichen Kunst.

Diese Umwandlung vollzog sich keineswegs in einfacher Weise. Sie war unter dem Einfluß verschiedenartiger philosophischer und religiöser Strömungen allerhand Schwankungen unterworfen. Die philosophischen Systeme Spinozas, Fichtes und Schellings, die mystischen Schriften des Jakob Böhme, der bei den Mystikern des Mittelalters in die Schule gegangen war, sie übten abwechselnd, zuweilen auch gleichzeitig ihre Einwirkungen darauf aus.

Wenn Schiller auf der Grundlage Kantischer Ideen die Schönheit als Harmonie des geistigen und des sinnlichen Elementes erfaßt hatte, so übertrug eine Richtung der romantischen Philosophie diese Harmonie auf den Urgrund alles Seins. Bald sollte nun das Kunstwerk ein Abglanz jener Urschönheit sein, wobei noch die sinnliche Darstellung zu ihrem Rechte gekommen wäre, bald sollte nicht mehr das gelten,

was dargestellt wurde, sondern (wie in manchen mystisch-allegorischen Gedichten des Mittelalters) was diese Darstellung bedeutete. Im Symbol, in der Allegorie sollten sich erst die tiefsten Geheimnisse aussprechen lassen.

Der schön begonnene Roman „Heinrich von Ofterdingen" von Novalis verflüchtigte sich unter den Händen des doch so begabten Dichters zu einem allegorischen Märchen, durch dessen traumhafte Gestalten sich das letzte Geheimnis der Welt als Ureinheit von Schönheit, Liebe, Poesie, offenbaren sollte. Das Symbol für die Sehnsucht seines Helden nach einem idealen, poetischen Dasein, nach einem in Liebe Sicheinsfühlen mit der Welt entnahm Novalis einem Volksmärchen. Darin wird erzählt, wie der Besitz einer blauen Blume einem armen Schäfer die wundersamste Welt erschließt. Heinrich von Ofterdingen aber träumt von einer herrlichen blauen Blume, und wachend und träumend hängt sein Herz an ihr, die ihm bald wie das Bild der Geliebten, bald wie die Verkörperung des Weltgeheimnisses erscheint. Wenn er die Blume findet, dann wird ihm dieses Geheimnis offenbar.

Der Roman ist Fragment geblieben, und was vom Schluß vorhanden ist, das zeigt, daß der Dichter nimmermehr für das, was ihm vorschwebte, den erschöpfenden poetischen Ausdruck gefunden haben würde. Aehnlich wie seinem Helden ging es ihm und den romantischen Dichtern überhaupt: die blaue Blume, welche ihnen die Wunderwelt der Kunst völlig erschließen sollte, entzog sich ihnen immer wieder aufs neue!

Ehe auch Friedrich Schlegel der mystisch-pantheistischen Richtung der Romantik huldigte, waren Fichtesche Ideen mächtig in ihm und beeinflußten seine Anschauungen von der Dichtkunst. Er verglich die schaffende Individualität des Dichters mit dem weltschaffenden Ich der Fichteschen Philosophie. Während er früher die Objektivität in der Dichtung gerühmt hatte (bei den Griechen war sie ihm als besonderer Vorzug erschienen), forderte er jetzt, daß das Subjekt des Dichters frei über seinem Stoffe schweben, mit ihm spielen, ihn mit Ironie behandeln solle, um so den Widerstreit zwischen dem ewigen Geist und seiner endlichen Erscheinung auch im Kunstwerk auszudrücken. Seine Lehre von der romantischen Ironie hat in einer ihrer Entwickelungsphasen eine gewisse Verwandtschaft mit Schillers Definition der Satire. Danach soll die Wirklichkeit an der Höhe des Ideals gemessen werden.

Aber Friedrich Schlegels Ideen gleichen den farbigen Steinchen

eines Kaleidoskopes: alle Augenblicke schüttelte er sie wieder durcheinander, und dann gab's ein neues Bild. Die verschiedenen Wandlungen der romantischen Anschauungsweise hat er fast alle durchgemacht. Vom Fichteschen Idealismus wandte er sich pantheistischen Ideen zu, die sich immer mehr bei ihm mit einem religiösen Mystizismus verbanden. Sein Studium der indischen Sprache und der indischen Philosophie, welches für die Wissenschaft bedeutungsvoll geworden ist, hatte auch für seine persönliche Anschauungsweise weitgehende Folgen: es führte ihn in den Schoß der katholischen Kirche. Im indischen Emanationssystem fand er Analogien mit christlichen Ideen. Nach indischer Anschauung war die irdische Welt eine verderbte, sündhafte, eine Verdunkelung ehemaliger höherer Existenz. Nur in völliger Weltentsagung, in der sich selbst überwindenden Hingabe an das Göttliche war Heil zu finden.

In Friedrich Schlegels Schriften zeigen sich die Anfänge jener pessimistischen Weltanschauung, welche sich in den philosophischen Systemen unseres Jahrhunderts, insbesondere in der Philosophie Schopenhauers, dem Optimismus des vorigen Jahrhunderts entgegensetzte. — Und wir begegnen den weiteren Spuren des indisch-christlichen Pessimismus in den letzten Schriften Richard Wagners und in dessen letzter künstlerischer Schöpfung. Der „Parsifal" ist die künstlerische Verklärung einer tiefen Empfindung von dem Leid der Welt, einer Sehnsucht nach Welterlösung, einer mystisch-religiösen Anschauung, die in der entsagungsfähigen und mitleidsvollen Liebe die welterlösende Macht findet.

Während ein Aufsatz Wagners aus früherer Zeit eine Vereinigung des schönen, starken Menschentums der Griechen mit den humanen Lehren und der tieferen Innerlichkeit des Christentums als erstrebenswertes Ideal bezeichnet, spricht aus den bis jetzt veröffentlichten Schriften seiner letzten Jahre eine entschiedene Abneigung gegen Griechentum und Renaissance, sowie gegen alle mit optimistischen Anschauungen verbundenen Lebensrichtungen. Seine Entwickelungsgeschichte zeigt in dieser Hinsicht eine gewisse Analogie mit der allgemeinen Entwickelungsgeschichte der romantischen Bewegung.

Die Beschäftigung mit dem Mittelalter hatte den Romantikern eine Kunstwelt erschlossen, welche aufs innigste mit der Religion verbunden war, und diese Vergangenheit wurde ihnen immer mehr ein Gegenstand der Verehrung und der Sehnsucht. Wie Heimweh danach klingt es aus manchen Gedichten des frommen Novalis:

„Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb' und Treue?
Das Alte wird hintangestellt:
Was soll uns denn das Neue?
O! einsam steht und tiefbetrübt,
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt.

Die Vorzeit, wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten,
Und hohen Sinns, einfältiglich
Noch mancher seinem Urbild glich."

Und konnte der innige Zusammenhang zwischen Religion und Leben, zwischen Kunst und Religion nicht wiederkehren? Die gewaltigen Bewegungen der Renaissance, der modernen Wissenschaft hatten ihn zerstört: er sollte wiederhergestellt werden. Die Romantiker strebten während einiger Zeit danach, sie hofften darauf. Sie idealisierten sich die mittelalterliche Zeit, und von diesem Standpunkt aus erschien manchem unter ihnen selbst die Reformation als eine Macht, welche die hingebende Naivetät des religiösen Lebens beeinträchtige. Ein Beispiel dafür gibt der Aufsatz „Die Christenheit" von Novalis.

Für solch reine, fromme Naturen wie Wackenroder und Novalis war der innige Zusammenhang zwischen Leben, Religion und Kunst in Wahrheit vorhanden. Beide sahen in der Kunst den Ausdruck der Gottheit. Wackenroders kindliche Frömmigkeit hat etwas ungemein Rührendes; in Novalis' Anschauungsweise verband sich eine ernste Religiosität mit pantheistischen Ideen. Aber Tiecks religiöses Empfinden war verschieden von dem religiösen Zustand, welchen er ersehnte, als jene romantische Strömung ihre hochgehendsten Wellen schlug. Er wäre damals gern in mittelalterlichem Sinne fromm gewesen, und manche seiner aus solcher Stimmung hervorgegangenen Dichtungen haben einen man möchte sagen „archaistisch" frommen Zug.

Die religiöse Richtung der Schule, auf welche auch Schleiermachers Reden über die Religion einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hatten, veranlaßte selbst die poetische, aber keineswegs religiöse Empfänglichkeit August Wilhelm Schlegels zu einigen künstlich frommen Sonetten. Sie fielen freilich kalt genug aus! Er vermochte nicht, wie sein Bruder Friedrich, sich ganz in die neue Richtung hineinzuleben. Dieser meinte

schließlich, im Katholizismus auch für die neue Zeit die einheitliche Grundlage für Kunst und Leben gefunden zu haben.

Früher hatte er auf anderem Wege danach gestrebt. Das tiefe Gefühl von dem Wert solch einheitlicher Weltanschauung hatte einst ihn und Schelling zu der Hoffnung veranlaßt, daß sich der geistige Gehalt des Zeitalters in einer neuen Mythenwelt aussprechen werde, und Friedrich Schlegel hegte damals den Irrtum, eine solche Mythologie lasse sich künstlich schaffen. Aus der idealistischen Bewegung der Zeit, aus dem Pantheismus des Spinoza, aus der Naturphilosophie Schellings sollte sie die entsprechende Nahrung schöpfen. Religion und Philosophie sollten sich in ihr verbinden. In einem Gespräch über die Poesie, welches Friedrich Schlegel im Athenäum veröffentlichte, befindet sich eine Rede über die Mythologie, worin er folgendermaßen zu seinen Freunden spricht: „Soll das höchste Heilige immer namenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen? Ihr habt selbst gedichtet, und ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es euch an einem festen Halt für euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft." Als die eigentliche Seele, den zündenden Funken aller Poesie bezeichnet er „den milden Widerschein der Gottheit im Menschen" und die Mythenwelt ist ihm der poetische Ausdruck dieses Verhältnisses.

Wenn er, wie in fast allen seinen Schriften, auch hier zuweilen verworren, zuweilen paradox erscheint, so gibt er doch auch wieder viel des Tiefgedachten und Tiefempfundenen.

In einem eigentümlichen Zusammenhang mit dieser nach einer neuen Mythologie strebenden romantischen Richtung steht einer der letzten Aufsätze Richard Wagners — der Aufsatz „Religion und Kunst". Wagner hofft eine Regeneration von Kunst und Leben von einer gemeinsamen religiös-philosophischen Weltanschauung, die auf einem reinen Christentum sowohl als auf der Philosophie Schopenhauers beruhen müsse. In dieser ihrer allgemeinen Grundlage und auch in manchen Einzelheiten erscheinen Wagners Darlegungen wie eine Fortbildung jener romantischen Bestrebungen.

Die katholische Richtung der Romantik verband sich schließlich mit der politischen Reaktion. Diesem Bündnis wirkten nun jene Mächte entgegen, welchen einerseits die Ueberlieferungen der klassischen Zeit und die moderne Wissenschaft Nahrung gegeben hatten, andererseits die Ideen der französischen Revolution und insbesondere die in ihrem Geleite sich entwickelnden sozialistischen Theorien. Die Partei

des revolutionär gesinnten jungen Deutschlands wollte nichts von dem einseitigen Spiritualismus der Romantiker wissen, noch von deren Glauben an die Berechtigung des Historischgewordenen. Sie betonte das Recht der Natur, verlangte politische und soziale Reformen, die allen Menschen zu möglichst großem Lebensgenuß verhelfen sollten. Auf beiden Seiten verfiel man dabei ins Uebertriebene: die Romantiker gelangten bis zur Verherrlichung der mittelalterlichen Askese, die Jungdeutschen bis zur Forderung der Emanzipation des Fleisches. Dabei beriefen sich beide Parteien auf das Prinzip der Nächstenliebe, die Romantiker indem sie für das Seelenheil, die Jungdeutschen indem sie für das irdische Glück aller sorgen wollten.

Den Kreisen der Romantiker waren manche Anschauungen der Jungdeutschen keineswegs immer fremd gewesen. Gar oft hatten jene das Recht der natürlichen Individualität den herkömmlichen Schranken der Sitte gegenüber betont. Die Verhältnisse, unter welchen die Schlegel lebten, die Jugendschriften Friedrich Schlegels und Klemens Brentanos geben davon Zeugnis. Aber gerade diese beiden letzteren vertraten späterhin den extremsten Spiritualismus, dem die sinnliche Natur als sündhaft galt.

Wie einst unter der Einwirkung des Christentums den heidnischen Naturgöttern der Krieg erklärt wurde, so jetzt der hellenistischen Anschauungsweise unserer klassischen Zeit unter dem Einfluß des wiedererweckten christlichen Mittelalters. Goethe hatte die teuflische Helena der Faustsage zur Vertreterin der antiken Schönheit gemacht — jetzt wurde die antike Schönheitsgöttin wieder zur Teufelin. Die Volkssage erzählte von den wilden Festen, die sie im Innern eines Berges feiere, das Volkslied besang das Geschick des Ritters Tannhäuser, den die Venus zu seinem ewigen Verderben in ihren Berg gelockt. In solchem Sinne schrieb Ludwig Tieck seine mystisch-romantische Erzählung „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser", und in solchem Sinn gab Klemens Brentano in seinen merkwürdigen „Romanzen vom Rosenkranz" einem Venusring unheilvolle Gewalt. In einem Kampfe zwischen himmlischen und teuflischen Mächten, an welchen in der Dichtung die Schicksale eines ganzen Geschlechtes angeknüpft sind, erweckt dieser Ring glühende sündhafte Leidenschaft, welche den Menschen den Gewalten der Finsternis überliefert.

Bedeutungsvoll für den Sinn, aus welchem die Dichtung entsprossen, ist der Umstand, daß in ihr der Wissenstrieb nicht als eine den Menschen erhebende Macht dargestellt ist, wie in Lessings Faust-

fragment oder in Goethes Faustdichtung, sondern, wie im alten Faustbuche, als ein Fallstrick des Teufels. Gleich der Schlange im Paradiese verleitet das Wissen den Menschen zur Selbstüberhebung und Sünde. Der tiefgelehrte, aber schlimme und ränkevolle Magier Apone steht mit dem Teufel im Bunde und verdankt diesem einen Teil seiner Künste. Aber er wird von dem Teufel gehöhnt, wo er zu ergründen wähnt, was für den menschlichen Geist unergründbar ist. Nur wer sein Wissen dem Glauben unterordnet, vermag nach der Ansicht des Dichters wahres Heil zu erlangen.

Am reinsten erscheinen in der Dichtung drei holde Frauengestalten, die immer mehr von dem Lichte des Glaubens durchdrungen werden, ein lieblicher Kranz von Schwestern, deren Namen alle von der Rose genommen sind.

Auch die „Romanzen vom Rosenkranz" sind, wie so viele Dichtungen der Romantiker, unvollendet geblieben. (Es ist das ein für die Bestrebungen des Kreises bezeichnender Zug.) Allem Anschein nach sollten die Rosenschwestern durch ihre Heiligkeit sühnen, was wilde Leidenschaft und sündhaftes Wissen verschuldet hatten.

Mit der Form seiner Dichtung hat Brentano einen wesentlichen Einfluß auf Heinrich Heine ausgeübt. Die gleichen künstlerischen Waffen, welche Brentano zu Gunsten der spiritualistischen Anschauungsweise der Romantik gebraucht hatte, benutzte der zum jungen Deutschland sich gesellende Heine bei dem scharf entbrennenden Kampfe gegen diese und ähnliche romantische Richtungen. Die leichtbeschwingte Versprache bei schwerwiegenden Gedanken, der jähe Wechsel tiefer Empfindung mit scharfer Satire, die drastische, realistische Ausdrucksweise bei idealen Gegenständen, all die großen und kleinen Mittel, durch Kontraste ironisch und witzig zu wirken, sie wurden von dem einen zu Gunsten einer frommen, mystischen Weltentsagung, von dem anderen zu Gunsten eines freien Lebensgenusses angewandt.

Der Kampf zwischen diesen beiden Lebensrichtungen erstreckte sich aber nicht nur auf feindlich einander gegenüberstehende Parteien. So mancher mußte ihn in seinem eigenen Innern durchkämpfen! Wohl waren derlei innere und äußere Kämpfe keineswegs nur jener Epoche eigen, aber sie entwickelten sich in ihr durch die wachsende Schroffheit der Gegensätze zu besonderer Gewalt.

In mächtiger und leidenschaftlicher Weise sprechen sie aus den künstlerischen Schöpfungen Richard Wagners, dessen Entwickelungsjahre unter der doppelten Einwirkung jener Gegensätze standen. Auch er

konnte wie Faust von den zwei Seelen in seiner Brust sprechen. In zwei seiner Jugendarbeiten, in den „Feen" und in dem „Liebesverbot", äußern sich die beiden Grundrichtungen seines Wesens, das geistige Streben nach einer höheren Welt und das glühende Umfassen des irdischen Lebens, in getrennter Gestalt. Und in einem weitaus höheren Sinn gilt dies von zwei Werken aus späteren Zeiten, von „Lohengrin" und von „Tristan und Isolde". „Dort die Tragödie eines höheren Geistes, der sich vergeblich inmitten einer irdischen Welt nach völligem Verständnis und hingebendem Vertrauen sehnt, und der das Glück, welches er verlangt, auch nicht zu geben vermag; — hier die Tragödie höchster irdischer Leidenschaft, die ihr Recht allen anderen Lebensmächten gegenüber rücksichtslos geltend macht, lieber dem Leben, als sich selbst entsagt, ja im Tod den Befreier von hemmenden Schranken begrüßt.

Im „Tannhäuser" und im „Parsifal" kämpfen geistige und sinnliche, himmlische und irdische oder teuflische Gewalten miteinander, aber in dem Jugendwerke ist die irdische Leidenschaft mächtiger als in dem Werke der reifen Zeit.

Wenn die erste bedeutende Schöpfung Richard Wagners, der fliegende Holländer, einst aus der Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens hervorgegangen war, so deutet Wagners letztes Werk, der „Parsifal", auf Frieden nach langem Kampfe.

Mit dem „Parsifal" bietet Immermanns dramatische Mythe „Merlin" interessante Vergleichspunkte dar. Immermann, der sowohl von der Romantik als von der klassischen Tradition beeinflußt war, wollte in seinem Helden eine Art von weltlichem Heiland darstellen, welcher die Mächte der Natur mit denen des Geisteslebens zu versöhnen sucht. Merlin ist bei ihm nicht der Sohn des gewöhnlichen Teufels der Volkssage, sondern der Sohn Satans, des Weltschöpfers der Gnostiker, des Naturgottes, der von der höchsten Gottheit abgefallen ist. Durch die Frömmigkeit seiner Mutter hatte Merlin den Zusammenhang mit der höchsten überirdischen Weisheit bewahrt. Er will nicht seinem Vater dienen. Er sucht für den weltlichen König Artus die heilige Gralskrone zu erringen, die dem Titurel, Parsifal, Lohengrin, den Dienern der höchsten Gottheit, den Verkündern des Christentums, eignet. Aber er scheitert bei seinem Versuche. Das Reich des Artus wird zertrümmert, die Gralskrone schwebt in unerreichbare Fernen, und Merlin, der seiner Sendung untreu wurde, indem er irdischer Verführung unterlag, findet den Tod. Er vermochte nicht die Weltgegen-

sätze zu versöhnen, noch, wie Wagners „Parsifal", die Welt zu überwinden.

Die Vertreter des natürlichen Lebens, Satan und sein Diener, der Magier Klingsor, erscheinen bei Immermann (obwohl das nicht in der Absicht des Dichters gelegen hatte) in weit großartigerer Gestalt als die Vertreter der Oberhoheit des Geistes, die Gralskönige. Satan naht den Eingeweihten als Frühlingsgott, Nachtigallen schlagen auf seiner Schulter — und Klingsor, dessen Sinnen sich ganz in die Natur versenkt, hat von dem Dichter einige Züge mitbekommen, welche an das großartige Wesen Goethes mahnen. — In Wagners „Parsifal" dagegen strahlt die Gralswelt in erhabenstem, überirdischem Glanze, und die himmlische Gnade entsündigt nicht nur die Menschenwelt, sondern auch die Natur, die unter den Reuethränen des erlösten Menschen noch einmal so hold erblüht. Klingsor aber ist nicht, wie bei Immermann, ein berechtigter Vertreter des natürlichen Prinzips, sondern ein Vertreter sündhafter irdischer Leidenschaft und sündhaften Wissens. Er bedient sich nur der Naturmächte, um seine finsteren Zwecke zu erreichen, und es sind dunkle, teuflische Gewalten, denen er dient.

Die Hauptquelle für Wagners Parsifaldichtung, der Parzival Wolframs von Eschenbach, gab zu diesem Klingsor nur wenige Züge. Mehr Einfluß darauf hat der Klingsor des alten Gedichtes vom „Wartburgkrieg" ausgeübt, und zwar in der Gestalt, welche ihm spätere Sagenzusätze gegeben haben. Er dankt sein Wissen einem Bund mit dem Teufel. Aber im Sängerstreite, bei welchem er Heinrich von Ofterdingen hilft, vermag er mit all seiner düsteren Weisheit nicht gegen die reine Glaubensmacht Wolframs aufzukommen.

In der Hoffmannschen Novelle „Der Kampf der Sänger", welche den alten Sagenstoff zuerst wieder ans Licht zog, mag Wagner dieser Klingsorgestalt zuerst begegnet sein. Hoffmann hat ihre dunkeln, unheimlichen Seiten noch verstärkt, und es scheint, daß seine Darstellung nicht ohne Einwirkung auf den Klingsor im „Parsifal" geblieben ist. Wagner war früh mit der Novelle (wie überhaupt mit Hoffmanns Schriften) bekannt geworden, und wenn er nach seiner Angabe dadurch ebensowenig zum dramatischen Schaffen angeregt wurde als durch die Tieckschе Novelle vom Tannenhäuser, so gibt er doch zu, daß diese Novellen in phantastischer Weise auf seine Einbildungskraft gewirkt haben. — Ein Einfluß der Tieckschen Novelle auf irgend ein Wagnersches Werk läßt sich nicht nachweisen. Die Hoffmannsche Novelle aber steht insbesondere mit der Tannhäuserdichtung in Zusammenhang.

Abgesehen davon, daß Wagner dort zuerst die freilich äußerliche Verbindung der Legende von der heiligen Elisabeth mit der Sage vom Wartburgkrieg kennen lernte, gab ihm auch die Novelle selbst einige poetische Motive, die sich in deren Quellen nicht finden. In der Hoffmannschen Dichtung streiten die beiden Sänger Heinrich von Ofterdingen und Wolfram von Eschenbach über das Wesen der Liebe. Beide huldigen einer schönen Gräfin am Thüringer Hofe; ihr zu Ehren singen sie, und Ofterdingen verherrlicht, im Gegensatz zu der reinen Anschauungsweise Wolframs, die glühendste Leidenschaft, und seine Weisen mahnen, wie der Dichter sagt, zuweilen an den Venusberg.

Neben dem Volkslied vom Tannhäuser und der Heineschen Bearbeitung desselben lernte Wagner späterhin noch eine volkstümliche Erzählung der Sage kennen. Danach wollte auch der Tannhäuser sich zu den Sängern gesellen, welche der Landgraf von Thüringen auf der Wartburg versammelte; auf dem Wege dorthin aber lockte ihn die Frau Venus in ihren Berg.

Diese leise Berührung der beiden Sagen miteinander übte eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Wagner aus. In einer wissenschaftlichen Besprechung des Gedichtes vom Wartburgkrieg fand er überdies die wenn auch unhaltbare, doch poetisch fruchtbare Hypothese, daß Heinrich von Ofterdingen und der Tannhäuser identisch seien, und aus all diesen Anregungen ging dann seine geniale Verschmelzung der Tannhäusersage mit der Sage vom Wartburgkrieg hervor. An die Stelle Ofterdingens und Klingsors trat der Tannhäuser, an die Stelle der Landgräfin des Gedichts (bei welcher der im Streit unterlegene Ofterdingen Schutz findet) und der Gräfin der Novelle trat die reine edle Gestalt der Elisabeth in bedeutungsvollem Gegensatz zu der dämonischen Gestalt der Venus.

Durch die Verbindung des zweiten Teiles der alten Dichtung vom Wartburgkrieg mit dem spätmittelalterlichen Gedicht „Lohengrin" wurde Wagner auch mit dieser poetischen Welt bekannt. Der Romantiker Görres hatte den Lohengrin zuerst wieder herausgegeben und mit einer Einleitung versehen, welche den Dichtungskreis vom heiligen Gral behandelt. Diese Einleitung ist, neben dem Gedicht selbst, sowohl für Wagners „Lohengrin" als auch insbesondere für seinen „Parsifal" bedeutungsvoll geworden. Während Wagner den historischen Hintergrund des Gedichtes, die Zeit Kaiser Heinrichs I., für seine Lohengrindichtung beibehielt und unter anderem auch das Verhältnis zwischen Elsa von Brabant und Friedrich Telramunt benutzte, gab ihm Görres'

Besprechung der Schwanrittersage einige weitere Motive, darunter eine Anregung zur Gestalt der Ortrud.

Durch Görres' historische Erläuterung der Gralssage aber, seinen Hinweis auf deren Zusammenhang mit indischen Mythen, seine Deutung des Gralsmysteriums ist Wagners künstlerische Behandlungsweise des Stoffes im „Parsifal" beeinflußt worden. Es ist interessant, zu beobachten, wie zerstreute Momente dieser nicht eben sehr bedeutenden Einleitung in dem eigenartigen Kunstwerk in neuer, edlerer Gestalt sich zusammenfanden. — Auch einen Hinweis auf das Alexanderlied, dem er die Anregung zur Blumenmädchenszene verdankte, fand Wagner dort. Daß er die Deutung des Namens Parsifal von Görres entlehnte, ist bekannt.

Wagner erzählt, die Gestalt des Lohengrin sei erst in seiner Seele aufgetaucht, nachdem sich der unmittelbare Eindruck des mittelalterlichen Gedichtes verwischt hatte. Die Bekanntschaft mit den von der Wissenschaft geläuterten, einfacheren volkstümlichen Zügen des Lohengrinmythos, das Erfassen seiner tieferen Bedeutung habe dann jener Erscheinung weitere Nahrung gegeben. — Das schließt aber eine Nachwirkung jener früheren Lektüre nicht aus, um so weniger, als auch Görres die volkstümliche Gestalt der Schwanrittersage behandelte, wenn schon freilich keineswegs vom höchsten wissenschaftlichen Standpunkt aus.

Der wiederholte Hinweis Wagners auf die volkstümliche Grundlage seiner Dichtungen steht wieder mit einer der Hauptrichtungen der Romantik in Verbindung, mit der Neigung, der historischen Entwickelung und insbesondere dem volkstümlichen Element innerhalb der allgemeinen Entwickelungsgeschichte gerecht zu werden. Wagners Behandlungsweise der mittelalterlichen Stoffe blieb im allgemeinen den Formen treu, welche die deutsche Sage unter der Einwirkung des Christentums angenommen hatte. Wenn schon das Christentum ursprünglich als fremde Macht zu den Germanen gedrungen war, so hatte es sich doch aufs innigste mit dem Volksgeist verbunden, und was sich unter diesen Einflüssen historisch entwickelt hatte, sollte in seiner volkstümlichen Bedeutung nicht verkürzt werden. Die Abneigung mancher unter den Romantikern gegen Renaissance, als gegen die eine nicht volkstümliche Bewegung, hängt damit zusammen, und die gleiche Abneigung Wagners ist zum Teil auf ähnliche Anschauungen und nicht allein auf seinen Pessimismus zurückzuführen. — Darin aber ging Wagner weit über die Romantiker hinaus, daß er aus den überlieferten Formen der Sage deren rein menschlichen Gehalt zu gewinnen

wußte, nicht aber, wie jene häufig thaten, den fruchtlosen Versuch machte, mittelalterliche Stoffe auch in mittelalterlichem Geiste zu behandeln.

Wenn die klassische Zeit das Ideal der Humanität hoch gehalten hatte und vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich einer weltbürgerlichen Anschauungsweise zugewandt war, so betonte die romantische Richtung bald in erster Reihe die Bedeutung des nationalen Elementes. Die deutsche Kultur sollte so entschieden wie möglich von fremdartigen Einflüssen befreit werden.

Ebensowenig wie die frühere kosmopolitische Richtung blieb die nationale Bewegung in ihrem weiteren Verlauf von bedenklichen Ausartungen frei. Aber in ihren Anfängen war sie um so bedeutsamer, als damals die Fremdherrschaft jeden Rest deutscher Selbständigkeit zu ersticken drohte.

An ihrer eigenen großen Vergangenheit den Deutschen zu zeigen, wessen sie fähig seien, das war eine der Aufgaben, welche die Romantiker sich stellten. Ein neues nationales Leben und eine neue nationale Kunst, sie sollten sich aus dieser Kenntnis der Vergangenheit entwickeln. Archim von Arnim sprach in einem Aufsatz, der von Volksliedern handelt, in glühenden, beredten Worten von der Bedeutung, welche die Vergangenheit für die Künstler fortan haben müsse, und von der Wirkung der Kunst, die im Zusammenhang mit dem Volksgeiste bleibe. „Der Künstler," sagt er, „der viel und innig das Volk berührt, der erntet ohne Arbeit und Mühe. Denn ein großes, allgemeines Wirken arbeitet ihm vor. Weisheit von Jahrhunderten bewährt, wird ihm ein offenes Buch in die Hand geben, daß er es allen verkünde: Lieder, Sagen, Sprüche, Geschichten und Poesie, Zeitungen, Melodien . . ." Ueber seine und seiner Arbeits- und Gesinnungsgenossen Thätigkeit bei Erforschung der deutschen Vergangenheit sagt er: „Wir wollen allen alles wiedergeben was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewahrt, nicht abgestumpft, nur farbespielend geglättet hat, was alle Fugen und Ausschnitte hat zu dem allgemeinen Denkmale des größeren, neueren Volkes der Deutschen: das Grabmal der Vorzeit, das frohe Mahl der Gegenwart, der Zukunft ein Merkmal in der Rennbahn des Lebens. Wir wollen wenigstens die Grundstücke legen und was über unsere Kräfte andeuten, im festen Vertrauen daß die nicht fehlen werden, welche den Bau zum Höchsten fortführen und der welcher die Spitze aufsetzt allem Unternehmen."

Zunächst gaben Arnim und Brentano ihre Volksliedersammlung

„Des Knaben Wunderhorn“ heraus. Görres schrieb über die deutschen Volksbücher und verherrlichte dabei das große Leben der Deutschen im Mittelalter. Er pries die markigen Gestalten jener Welt und maß an ihnen die Schwächlinge seiner eigenen Zeit. Schon früher hatte August Wilhelm Schlegel mit seinen Vorlesungen über das Nibelungenlied die größte Begeisterung erweckt. Er sprach darin das in seinem Munde doppelt bedeutsame Wort: „Nachdem wir lange genug in allen Weltteilen umhergeschweift, sollten wir endlich einmal anfangen, einheimische Dichtungen zu benutzen.“

Von den Romantikern angeregt aber gaben die großen Meister auf dem Gebiete der deutschen Altertumsforschung, die Gebrüder Grimm, dem deutschen Volke seine Mythenwelt, seine Heldensage, seine Märchen zurück.

Eine Ahnung von der Bedeutung einheimischer Mythen für die Dichtkunst hatte einst Klopstock zu seinen mißglückten Versuchen veranlaßt, die Gestalten oder, besser gesagt, die Namen der nordischen Mythologie für seine Dichtungen zu benutzen. Gerstenberg hatte zuvor in den „Gedichten eines Skalden“ in etwas wirksamerer Weise von der alten, untergegangenen Götterwelt Gebrauch gemacht, über vereinzelte Versuche jedoch kam man im 18. Jahrhundert nicht hinaus. Mit Recht konnte Herder, der selbst auf die Großartigkeit der Eddagesänge aufmerksam gemacht hatte, ein so rein äußerliches Verfahren, wie das Klopstocks und seiner Nachahmer, verurteilen. Erst ein durch die Wissenschaft angebahntes fortgeschrittenes Verständnis für jene alten Zeiten und ihre mythisch-poetischen Aeußerungen sollte für die Dichtkunst neue dauernde Früchte tragen.

Der Romantiker Fouqué, der von seinem Lehrer und Freunde August Wilhelm Schlegel auf die Behandlung nationaler Gegenstände hingewiesen wurde, war der erste, welcher den Mythos von Siegfried und den Nibelungen in einer Trilogie „Der Held des Nordens“ dramatisch behandelte. Unter der großen nunmehr erstehenden Schar von Nibelungendichtern, war er der einzige, der vor Wagner hauptsächlich aus den älteren nordischen Quellen schöpfte und dabei von dem Stabreim wieder Gebrauch machte. Er wandte ihn an all den Stellen seiner Dichtung an, die er für Gesang bestimmte. Wenn Jean Paul den Sänger pries, welcher die nordische Riesenharfe schlug, so war dies Lob einigermaßen durch die Größe des Stoffes beeinflußt, an welche die Fouquésche Gestaltungskraft keineswegs hinanreichte. Nur in einzelnen Momenten hob dieser Stoff den Dichter in der

That über sich selbst hinaus. Daß zwischen diesen und einigen Stellen der Wagnerschen Nibelungendichtung eine gewisse Verwandtschaft herrscht, die nicht allein auf die Gemeinsamkeit der Quellen zurückzuführen ist, legt die Deutung nahe, der größere Dichter habe von dem kleineren einige Anregungen empfangen; so z. B. bei der Behandlung von Siegfrieds Jugend, bei der Verwendung des Motives vom Vergessenheitstrank, bei der Anwendung der Nornengesänge. Bei Fouqué walten die Nornen über Sigurds und Brynhildurs Geschick. Wagner hat die inneren Beziehungen zwischen dem Siegfriedsmythos und dem Mythos von der Götterdämmerung in bedeutsamer Weise dichterisch verwertet. Wenn die lichten Götter von den dunkeln, feindlichen Gewalten besiegt werden, dann bricht die Götterdämmerung herein. Siegfried aber ist ursprünglich solch ein lichter Gott, und an seinen Tod ist in der Wagnerschen Dichtung der Weltuntergang geknüpft. So walten denn auch hier die Nornen über dem Weltgeschick.

Wie durchdrungen Wagner von dem Werte der Mythen für das Drama war, darüber hat er sich mehrfach in seinen Schriften ausgesprochen. Und im Mythos fand er den für den dramatisch-musikalischen Ausdruck gemäßesten Stoff.

Die ältere Gruppe der Romantiker hatte die deutsche Vergangenheit zumeist nach ihrer idealen Seite hin ausgenützt. Auf die Kunst jener alten Zeiten hatte man hingewiesen, und die Werke der alten Dichtung waren es vornehmlich, welche man der Erneuerung, der Nachbildung, der Untersuchung unterzog.

Allein die Neigung, vergangene Zustände des eigenen Volkes kennen zu lernen, wuchs immer mehr. Chroniken und historische Zeugnisse aller Art kamen in immer weiteren Kreisen zu Ehren, und die jüngeren Romantiker, mit Ausnahme Fouqués, wandten sich im allgemeinen mehr den realen Lebenserscheinungen der vergangenen Zeiten zu.

Aus Wagenseils Nürnberger Chronik war Hoffmann das reiche Nürnberger Leben des sechzehnten Jahrhunderts entgegen getreten. Die Chronik erzählte ihm von den alten bürgerlichen Verhältnissen der Stadt, von Kunst und Handwerk und auch „von der Meistersinger holdseliger Kunst". Auf diesem Hintergrunde erwuchs ihm dann die prächtige kleine Novelle „Meister Martin und seine Gesellen". Der tüchtige Bürger und Küfermeister Martin, der seinen eigenen Stand so hoch in Ehren hält, daß er sein einziges Kind, seine liebliche Tochter Rosa, nur einem Küfer geben will, freut sich doch auch von Herzen, als zwei seiner Gesellen, die um Rosa werben, in der Meistersinger-

schule durch ihren schönen Gesang Ruhm erlangen. Ein altes, im Ton eines Meistersingers abgefaßtes Lied, das die Ahne im Sterben sang, prophezeite dem Mädchen den Bräutigam. Aber Meister Martin hat es falsch gedeutet. Der die Braut durch seine Liebe und seine Kunst erringt, ist kein richtiger Küfer, sondern ein kunstreicher Goldschmied, welcher, ebenso wie ein junger Ritter und Maler, um Rosas willen bei dem Meister als Küfergeselle eingetreten ist.

Diese Hoffmannsche Novelle hat Richard Wagners Meistersingerdichtung in gewissem Sinne vorgearbeitet. Es ist wahrscheinlich, daß Wagner hier mit den Meistersingern zuerst bekannt wurde und daß er durch Hoffmann zu einer der Hauptquellen für dies Thema, zu Wagenseils Nürnberger Chronik, geführt wurde, wo ihm dann auch die Gestalt des Hans Sachs entgegentrat. Einige Motive der Novelle aber erhielten nun eine höhere Bedeutung, indem sie sich in seinem Geiste mit den Kunstverhältnissen verbanden, die ihm durch die Chronik und durch das Studium Hans Sachsscher Gedichte aufgegangen waren. Analogien und bedeutsame Ergänzungen zu diesen Kunstverhältnissen fand er in seinen eigenen Erlebnissen.

Während bei Hoffmann in einem einzelnen Falle die Kunst im Dienste der Liebe über ein Handwerksvorurteil den Sieg davon trägt, triumphiert in Wagners Meistersingerdichtung die echte, wahre, lebendige Kunst im Dienste der Liebe über den erstarrten Formenkram, über eine um so verderblichere Handwerksschablone, weil sie sich für die alleinberechtigte Kunst ausgibt. Hans Sachs, der die Reformation verherrlichte (den Gesang von der „Wittenbergisch Nachtigall" hat Wagner in charakteristischer Weise benutzt), der wie auf so manchem anderen Gebiet auch innerhalb der Meistersingerschule gegen herrschende Mißbräuche auftrat, wurde in Wagners Meistersingern zum Beschützer der Reform auf dem Kunstgebiet, der junge ritterliche Werber um die Goldschmiedstochter aber zum Träger eines neuen künstlerischen Prinzipes. Die Wagnersche Schöpfung hat nicht nur in weit höherer Weise als die Hoffmannsche Novelle altdeutsches Bürgerleben lebendig gemacht, sondern ihre Gestalten sind auch aufs engste mit einem bedeutsamen Stück deutschen Kunstlebens verflochten, und das in einer Art, die eine tiefe Wahrheit für alle Zeiten in sich trägt.

Wagner berichtet davon, wie in seiner Jugendzeit die Lektüre Hoffmanns stark auf ihn eingewirkt habe. Während einiger Zeit scheinen ihn auch vorzugsweise diejenigen Dichtungen Hoffmanns angezogen zu haben, welche mit der dämonischen Gestalt des Kapellmeisters Kreisler

zusammenhängen, des geistvollen Musikers, der in der Musik allein den Engel gefunden hat, vor dem die finsteren Gewalten seines Innern sich beugen. Wagners erste schriftstellerische Versuche auf dem Gebiet der Künstlernovelle, welche schon die Keime seines späteren Kunstprogrammes enthalten, zeigen bei aller Eigenart des Denkens und Empfindens einige Spuren jenes Einflusses.

Daß Hoffmann, der in erster Reihe Dichter, aber auch Musiker, Maler und zeitweise Theaterdekorateur und Regisseur war, auf Wagner eine gewisse Anziehungskraft ausüben mußte, ist begreiflich. Hoffmanns Schriften (welche Wagner noch in seinen letzten Lebensjahren gern las) enthalten, abgesehen von der reichen, freilich auch oft unheimlichen Phantasiewelt, die sie offenbaren, eine Fülle geistvoller Bemerkungen über die Künste. Das Zusammenwirken von Poesie und Musik auf dem Gebiete des Dramas erschien Hoffmann nur dann als ein in sich Berechtigtes und Vollendetes, wenn die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringe, und er zweifelte die musikalischen Formen an, die dem im Wege standen. Freilich sind seine Ansichten nach dieser Richtung hin nicht völlig zur Reife gediehen. Bemerkenswert aber ist, daß Weber der Hoffmannschen Oper „Undine" dramatische Wahrheit nachrühmt und daß er die Eigentümlichkeit des Komponisten hervorhebt, bestimmte Gestalten durch wiederkehrende Klangwirkungen in der Instrumentation zu charakterisieren.

Von einer größeren Tragweite, als Hoffmann selbst wohl ahnte, war sein Ausspruch, daß die Musik der eigentliche Ausdruck der Romantik sei.

Es ist eine auffallende Thatsache, daß unter der großen Anzahl poetischer Werke, welche die Romantiker geschaffen haben, nur sehr wenige sind, die einen ungetrübten Genuß gewähren. Einige Gedichte, Novellen, Märchen gehören dazu, aber kein einziges Drama, trotz der Fülle dramatischer Dichtungen. (Der größte Dramatiker der Epoche, Heinrich von Kleist, war wohl von romantischen Einflüssen gestreift, aber keineswegs ein Romantiker im eigentlichen Sinne der Schule.) Es fehlt den Romantikern nicht an großen dichterischen Plänen, desto mehr aber an der Fähigkeit zu vollständig poetischer Verkörperung derselben. Bedeutsame Anfänge verlaufen gar oft im Sande. Neben echt dichterischen Zügen zeigen sich nur zu häufig die Ausgeburten der tollsten Willkür. Bei einem Ueberreichtum an einheimischen und fremden Vers- und Strophenformen herrscht Formlosigkeit in der Komposition. Zuweilen ringen tief poetische Gedanken

vergebens nach einem ihnen gemäßen Ausdruck und verfallen in wirkungsloser Weise einer unklaren oder spitzfindigen Allegoristerei.

Wohl sind dabei verderbliche Theorien im Spiel. Daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide, daß er mit dem Stoffe nur spielen solle, oder daß in einem Kunstwerk, als einem Universum im kleinen, alles mögliche nebeneinander bestehen könne, das waren gefährliche Lehren für Talente, denen es an zwingender Eigenart fehlte, und die sich gern über ihr Vermögen hinaus steigerten. Ein Genie aber, welches das Gesetz in sich selbst trägt, erwuchs nicht unter den Dichtern der romantischen Schule.

Was jedoch den meisten unter ihnen noch besonders hemmend in den Weg trat, das war die Thatsache, daß sie nach Wirkungen strebten, welche auf rein poetischem Gebiete sich nicht erreichen lassen. Fast durch die gesamte romantische Dichtung zieht sich ein Zug zum Musikalischen. Im Gegensatze zur klassischen Zeit werden mit Vorliebe statt plastischer Bilder musikalische Gleichnisse angewandt. Die Poesie soll Stimmungen und Empfindungen ausdrücken, die in das eigentlichste Gebiet der Musik gehören. Tieck und Friedrich Schlegel haben Gedichte verfaßt, die sich geradezu in Klänge aufzulösen scheinen und die zu ihrer Erläuterung der musikalischen Komposition bedürfen. Novalis sagt in einem seiner Fragmente: „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammmenhang, jedoch mit Association, wie Träume, denken, Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im großen und eine indirekte Wirkung, wie Musik, haben." In rührenden Worten preist Wackenroder in dem Leben des Musikers Joseph Berglinger und in den damit zusammenhängenden Aufzeichnungen, die Macht der Musik, die ihm über alle anderen Künste geht. „Sie versteht es," wie er sagt, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Wesens abzulösen," sie ist ihm die unmittelbarste Aeußerung des tiefsten Gemütslebens. — Tieck, der des früh verstorbenen Wackenroder Schriften herausgab, teilte die Begeisterung seines Freundes für die Musik. Alles klingt und singt in seinen Dichtungen. Auch das innige Naturgefühl, welches ihm, wie fast allen Romantikern, eigen ist, sucht bei ihm nach einem Ausdruck in Tönen. In seiner phantastischen Komödie „Zerbino" singen die Blumen, die Gebüsche, der Wald; in dem stimmungsvollen Märchen

„Der blonde Eckbert" singt der wunderbare Vogel immer und immer wieder das Lied von der Waldeinsamkeit:

„Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut
So morgen wie heut,
In ew'ger Zeit;
O, wie mich freut
Waldeinsamkeit."

Der Dichter aber sagt davon, die Wiederholung der wenigen Worte habe fast so gelautet, „als wenn Waldhorn und Schalmeie ganz in der Ferne durcheinander spielen".

Die Erzählung von der schönen Magelone ist wie von Musik durchzogen, und in den Phantasien über Kunst findet sich die Stelle: „Ist es nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentstönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" Und dann folgen die bekannten Verse:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen."

Wenn die Romantiker zuweilen den geheimnisvollen Zusammenhang aller Künste, ja alles Seins durch ein Vertauschen der Kunstmittel ausdrücken wollten, wenn bei ihnen die Farbe klingt, die Form ertönt, der Ton wie ein blauer Lichtstrahl versinkt, so herrscht auch in diesen Versuchen eine musikalische Stimmung vor.

Was durch eine Verwirrung der Kunstgrenzen nicht zu bewirken war, das konnte erst eine Vereinigung der Künste erreichen. Die Mächte, welche die romantische Epoche zumeist bewegten, die mystisch-religiösen Stimmungen und Anschauungen, das Hinabtauchen in einen geheimnisvollen Naturabgrund oder in die Tiefen des Seelenlebens, die Freude an dem Wunderbaren, die Sympathie für die Gebilde alter Zeiten, in welchen sich verwandte Elemente in naiver Weise aussprachen, das alles vermochte auf dem Gebiete der Poesie allein nicht den ihm völlig entsprechenden Ausdruck zu finden. Wenn man die tiefsinnigen „Hymnen an die Nacht" von Novalis liest, so erscheinen Tristan und Isoldens Gesänge zum Preise der Nacht wie die gefundene eigentliche Sprache für solche mystische Liebes- und Todessehnsucht. Daß Novalis und Richard Wagner sowohl ihrer Art als ihrer Bedeutung nach so grundverschiedene künstlerische Naturen sind,

das eben beweist die Macht der geistigen Strömung, welche beide miteinander in Berührung brachte.

Richard Wagners Tondichtungen erst gaben jenen mächtigen Erregungen, welche innerhalb der poetischen Welt der Romantik hin und her fluteten, dauernde künstlerische Gestalt.

Sie stehen am Endpunkte einer langen Entwickelungsgeschichte der Künste. Nachdem Poesie und Musik, die ursprünglich nur eine Kunst gebildet hatten, in getrennter Weise sich entwickelt, nachdem sie auf den Gebieten, welche jede von ihnen allein oder doch vorzugsweise beherrschte, zu gewaltiger Größe sich entfaltet hatten, drängte die Poesie innerhalb der romantischen Richtung wieder zum musikalischen Ausdruck hin, die Musik aber zu einer tieferen, innigeren Verbindung mit dem Worte.

Daß eine Vereinigung der beiden Künste auf dem Gebiete des Dramas möglich sei, bei welcher keine Kunst Herrin, keine Dienerin sei, sondern jede gleichberechtigt neben der anderen wirke, darauf hatte schon Lessing hingewiesen; Herder hatte eine solche Verbindung in feurigen Worten prophezeit, Schiller von der idealisierenden Macht der musikalischen Sprache für das Drama Großes erhofft. Wagner aber hat jene Verbindung in einem hohen Sinne vollzogen.

Die Dichtungen der Romantiker sind mit wenigen Ausnahmen vergessen, aber in Richard Wagners Werken ist die altgermanische Mythenwelt und die mittelalterliche Sagenwelt, sind Minnesänger und Meistersänger in neuer künstlerischer Gestalt wieder auferstanden. Er hat die blaue Blume gefunden, welche die Romantiker einst vergeblich gesucht hatten, jene Wunderblume, welche das Reich der Kunst völlig erschließt.

Der Naturalismus in der Litteratur und das Kunstwerk Richard Wagners.

Von

Ernst von Wolzogen.

Wagner und der Naturalismus! wie reimt sich das zusammen? warum nicht gleich: der Naturalismus in der Musik!?

Ja wahrhaftig, thörichter mag nicht so leicht eine Aufschrift für eine ästhetische Betrachtung klingen. Wie kann man von einem Naturalismus in der Musik sprechen, da doch diese Kunst durchaus nicht Nachahmung von etwas in der sinnlichen Welt Gegebenem, sondern freie Schöpfung aus der Menschenseele heraus, so ganz körperlose, geheimnisvolle Wesenschaffung ist. Denn wer wollte heute noch die mehr als kindliche Behauptung nachsprechen, daß die Musik aus der Nachahmung etwa der Vogelstimme, des Waldesrauschens, des Bachgeplätschers hervorgegangen sei? Es gibt in der Natur nur Geräusche, aus der Vogelkehle kommen nur Töne, keine Musik; denn das Wesen der Musik ist nicht der Ton, sondern das Intervall — sagen wir: das Bewußtsein von der Verschiedenheit der Töne. Daß einzelne Vögel Melodien nachzuahmen lernen, ist kein Gegenbeweis, das ist nur durch besondere Fähigkeit des Stimmorgans ermöglichte Dressur. Noch nie hat ein Vogel selbständig eine andere Melodie hervorgebracht als die, welche nach der besonderen Beschaffenheit seiner Kehle seiner ganzen Gattung eigentümlich ist.

Die Musik ist ebenso ausschließlich menschlich wie die Wortsprache, und in dem ungeheuren Schritt von der Gebärde, dem Naturlaut zum Wort, zur Musik, steckt das große Rätsel, vor welchem auch die kühne Lehre Darwins bescheiden Halt macht und zu dessen Lösung kein Zwischenknochen, keine verzwickte Gehirnwindung bisher hat taugen wollen. Nun, solange wir nichts Besseres von dem Dinge wissen, das solche Wunder wirkte, nennen wir's eben *Seele* und beruhigen uns dabei — denn es ist immer ein schönes Gefühl, für das Unbegreifliche doch wenigstens ein Wort zu haben! So macht man auch Götter und schlägt den tot, der sie nicht glauben will.

Wir sehen also Musik und Sprache von Anbeginn des Menschentums innig verbunden, eins und einig in ihrem Verhältnis zu dem Wunderdinge Seele. Und nennen wir die beiden Hauptthätigkeiten der Seele Denken und Empfinden oder lieber mit Schopenhauer *Wille* und *Vorstellung*, so haben wir für den sinnlichen Ausdruck der Vorstellung die Sprache, für den des Empfindens die Musik, als welche in der Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks recht eigentlich als Ideal schaffender Wille wirkt. Freilich reden wir von Gefühlen; aber dann haben wir eben schon die Empfindung in Vorstellung umgesetzt. Ein Sprechen ohne Denken gibt es nicht. Musik dagegen ist wirklich, wenn ich so sagen soll — die absolute Gedankenlosigkeit. Und in dieser Absolutheit steht die Musik allein und über allen anderen Künsten

erhaben da, während die ihr verwandteste Poesie bereits den bildenden Künsten näher tritt, indem sie, um den Ausdruck der Gefühle zu vermitteln, doch immer Gleichnisse, konkrete Bilder gebraucht, Begriffe bezeichnen muß. Wenn der Lyriker, um dem Hörer die der seinen entsprechende Stimmung friedlicher Glückseligkeit zu erregen von Sonnenlicht, Blumenduft, von Liebe und Treue spricht, so erreicht der Maler fast dieselbe Wirkung, indem er einen Garten und Häuschen im hellen Sonnenschein malt und eine Mutter mit dem Kinde auf dem Schoße auf die Thürschwelle setzt. Der Musiker erzeugt nun aber auch ganz dieselbe Stimmung: wir hören den Sonnenschein aus seinen Harmonien, aus seiner Melodie strömt stiller Frieden auch in unser Herz. Warum? woher? Seine Kunst weiß nichts von weiß noch schwarz, von gut oder böse, und doch kann sie den ganzen Himmel niedersteigen und die ganze Hölle höhnisch auflachen lassen! Warum? woher?

Wenn wir sprechen gelernt haben, so denken wir in unserer Sprache. Wenn wir sehen gelernt haben, so prägen sich die Bilder, welche die Außenwelt uns vorführt, in die Seele ein und verbinden sich unlöslich mit den Begriffen, die unser Denken, den Worten, die unsere Sprache dafür hat. Sehen wir also einen Gegenstand, so haben wir auch gleich das Wort dafür im Bewußtsein, hören wir das Wort, so sehen wir das Bild des Gegenstandes. Das erklärt sehr einfach die Wirkung der Poesie und der bildenden Künste auf die Empfindung. Wenn wir aber hören gelernt haben, so nehmen wir dadurch keineswegs den bestimmten musikalischen Ausdruck für bestimmte Empfindungen in die Seele auf. O nein, jede Gefühlsregung kann in unendlich verschiedener Weise durch Töne ausgedrückt werden, denn die Kombinationen von Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer sind unzählig — und dennoch erzeugt die aus der Tiefe der Empfindungen unmittelbar geflossene Tonverbindung dieselbe Empfindung im Hörer, und zwar nicht nur in dem eigentlich musikalischen, sondern, wenn auch in weniger bestimmten Grenzen, in jedem mit Gehör und Empfindung begabten Menschen. Warum? woher?

Das sind Fragen, welche die Psychologen ebenso schwindlig machen können wie diejenigen nach dem Wesen und der Herkunft der Seele selbst. Die Statistik, diese glorreiche Wissenschaft der Zahlen, welche heutzutage von allen Seiten als Nothelferin angerufen wird, sieht sich vielleicht einmal alle musikalischen Menschen genauer an, verzeichnet gewissenhaft ihre sonstigen Seelenzustände und rechnet uns danach

heraus, was denn die schaffende oder aufnehmende Musikempfindung eigentlich zu bedeuten habe; oder der Staat liefert alljährlich 10000 musikalische Gehirne in die physiologischen Institute — wollen sehen, was dabei herauskommt.

Nehmen wir vorläufig die Unbegreiflichkeit hin und ziehen wir die Folgerungen aus der Thatsache, daß ein bestimmter musikalischer Ausdruck einen bestimmten Gefühlseindruck hervorzurufen vermag, so kommen wir zu dem Schluß, daß es in der That einen Naturalismus in der Musik geben muß. Er wird eben in der völligen Uebereinstimmung zwischen Gefühl und Ausdruck bestehen, wogegen der Naturalismus der Poesie in der möglichsten Uebereinstimmung von Wirklichkeit und Darstellung besteht. Die Identität liegt also auf der Seite des Ausdrucks, sie ist im höchsten Sinne eine stilistische. Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß dort das Gefühl, hier die Wirklichkeit, also dort die Willens-, hier die Vorstellungswelt zum Ausgangspunkt der Kunstthätigkeit genommen wird. Aber hier stoßen wir schon auf eine große Schwierigkeit.

Jeder, der das Ding selbst kennt, kann darüber urteilen, ob der Wortdichter es getreu nach der Natur dargestellt hat oder nicht, und auch über die Darstellung von Empfindungen darf die Erfahrung sich einigermaßen als Richterin betrachten. Die Musik aber bringt Uebersinnliches zum Ausdruck: wer will Richter sein über die Naturwahrheit dieses Ausdrucks? Der welcher das ausgedrückte Gefühl kennt? O nein, es braucht einer nie die geringste Todessehnsucht empfunden zu haben und kann doch durch Amfortas Klagen von der Naturwahrheit des Ausdruckes tief ergriffen werden. Es kann einer der unverbesserlichste Griesgram von der Welt sein, und er wird dennoch die Heiterkeit des Papageno in der „Zauberflöte" nur als solche und nicht als Ausdruck seiner grämlichen Stimmung empfinden. Wenn ich im Schweiße meines Angesichts eine Alp erklommen habe und im Frohgefühl der bewiesenen Kraft mein Holdrio in die Lüfte schmettere, so ist dieser Jodler doch ohne Zweifel naturwahr; und wenn Leonore im „Troubadour" ihre Sehnsucht nach dem Geliebten durch jene Brillantpolka mit Staccati und Trillerchen ausdrückt, so ist das ebenso unzweifelhaft nicht naturwahr — und zwar nicht etwa darum, weil der natürliche Mensch überhaupt nicht imstande ist, so schwierige Sachen zu singen, sondern eben weil das Anhören jenes Gesanges nur die Ohren angenehm kitzelt, ohne ein Gefühl hervorzurufen, welches dem der Leonore irgendwie entspräche. Stehen wir hier vielleicht wieder

vor einem Rätsel ohne Lösung? oder gibt es gar keine Notwendigkeit in bezug auf den musikalischen Ausdruck? Der Formalmusiker sagt nein und fügt den Gemeinplatz hinzu: Ueber die Geschmäcker ist überhaupt nicht zu streiten.

Nun, ich meine, es gibt in der That eine musikalische Notwendigkeit, und über die Geschmäcker ist sehr wohl zu streiten! denn sonst würde ja der Wert des Kunstwerks durch die Majorität bestimmt und diese hat immer den schlechteren Geschmack — sobald es sich um etwas Neues handelt. Der maßgebende Geschmack muß derjenige sein, welchen Menschen besitzen, die mit feinerer Empfindung, durch Uebung und mit gesteigertem Auffassungsvermögen der Entwickelung einer Kunstgattung zu folgen und Wahrheit von Schein zu unterscheiden imstande sind. Also mit anderen Worten: die wahrhaft gebildeten Menschen, welche übrigens durchaus nicht etwa mit den Gelehrten zusammenfallen. Diese hinken vielmehr oft ihrer Zeit sehr langsam nach, besonders soweit sie von der Verarbeitung des Alten leben.

Man hört es so oft als Trumpf gegen Wagner aussprechen, daß die Musik die Kunst für alle sei, in der es kein Verstehen, sondern lediglich ein Genießen geben dürfte — ja man macht wohl gar den Leierkasten zum höchsten Richter in Musiksachen. Gewiß ist die Kunst für alle, und zwar nicht nur die Musik, sondern auch jede andere Kunst; nur daß es keinem einfällt, einen gemeinen Banausen zum Richter über Gemälde, Skulpturen, Bauwerke oder Dichtungen zu setzen. Soll sich aber die Musik allein solche Richter gefallen lassen, so müßte sie gar keine Kunst sein. Der Gradmesser für alle Kunst ist die Wahrheit: ohne Wahrheit keine Schönheit! Aber die Wahrheit schätzt nur das feinfühlige Gemüt. Dem Pöbel hat zu allen Zeiten nur das Unwahre als Kunst gegolten, weil er sich die Kunst nur im Gegensatz zur Wirklichkeit denken kann. Das hohle Pathos des Kulissenreißers, der phrasen- und blumenreiche Stil des Schriftstellers, die grellsten Unmöglichkeiten des Malers haben ihm immer das Höchste in der Kunst bedeutet. Die Wahrheit und Innigkeit einzelner Volkslieder sind kein Gegenbeweis, denn diese sind eben Schöpfungen künstlerisch veranlagter vornehmer Seelen und werden sicherlich zunächst auch immer nur die feinfühligen Hörer ergriffen haben, während die rohere Masse das Rohere so lange vorgezogen haben wird, bis das Bessere durch allmähliche Verbreitung auch gemein geworden war.

Die Geschichte jeder Kunst lehrt uns dasselbe, nur mit der Einschränkung, daß das Höchste jeder Kunst niemals bis in die Gasse herab-

gestiegen ist. Die Haydn, Mozart ꝛc. sind auch einmal der Mehrheit zu hoch gewesen, heute nimmt sie schon fast den ganzen Beethoven hin, und über ein kleines wird auch der „schwere Wagner" selbst den halbgebildetsten Deutschen nicht mehr zu schwer sein. Die Menschheit lernt eben begreifen oder wenn sie nicht begreifen lernt, so lernt sie doch glauben.

Die Musik ist als Kunst so viel jünger als die Poesie, daß letztere schon viele Auf- und Abstiege hinter sich hatte, während jene noch den ersten Berg hinaufkeuchte. Aber da die Musik eine Kunst der Neuzeit ist, so hat sie auch von der rascheren Entwickelung der Dinge, welche diese Zeit kennzeichnen, Vorteil gezogen und ist so viel rascher vorwärts gekommen, daß sie heute mit dieser bereits gleichen Schritt hält — ja in Deutschland ihr sogar bedeutend vorausgeeilt ist. Es würde zu weit führen, hier den ganzen Entwickelungsgang der Kunstmusik darzustellen: Es genüge der Hinweis auf die Bestrebungen Glucks, welche mit denen der Wahrheitsapostel Diderot, Rousseau zusammenfallen, auf den Sieg der schmeichlerischen Gefallkunst durch das Genie Mozarts, welche individuell und realistisch ist wie die Lyrik des jungen Goethe, auf die Vertiefung dieser Kunst vom bloß Wohlgefälligen zum überzeugend Ergreifenden durch Beethoven, der den höchsten Idealismus in Goethe und Schiller zusammen musikalisch ergänzt, auf Schumann und Chopin, die sich vom dramatisch bewegten Leben ganz abwenden, um sich sinnend in das eigene Fühlen zu versenken wie die romantischen Lyriker.

Nun kommt Wagner, der als der Erste das bloße Musikertum abgestreift hat und völlig dramatischer Dichter ist. Was fand er in der Litteratur vor? Die Ausgrabungen der Romantiker und Goethes Faust. Der letztere lehrte ihn erkennen, daß die Musik die einzig zulängliche Sprache für die tiefsten Geheimnisse der Menschlichkeit sei, und die ersteren wurden ihm zu einer reich ausgestatteten Kleinodienkammer, aus welcher er die ältesten und echtesten Gefäße entnehmen konnte, welche allein würdig waren, den kostbaren Inhalt der Musik aufzubewahren. Wagner konnte weder Litteraturdramen schreiben, noch absolute Musik komponieren. Der Dichter in ihm war ohne den Musiker unmöglich und umgekehrt. Aber seine Dichtung ist ein Ausfluß des reinsten Idealismus, seine Musik dagegen unmittelbare Wahrheit der Empfindung — also Naturalismus.

Was will denn der Naturalismus in der Litteratur, dessen Keimmonat zusammenfällt mit der ersten Periode der Wagnerschen Ent-

wickelung vom „Rienzi" bis zum „Lohengrin"? Er erkennt nicht das Wohlgefällige, sondern nur das Wahre als Ziel seines Strebens an. — So fragt die Wagnersche Kunst nicht zunächst nach der sinnlichen Klangschönheit, sondern vielmehr nach der Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks.

Der litterarische Naturalismus will von der Phantasie nichts wissen, falls die Beobachtung sie Lügen straft. — Wagner läßt sich nie von seiner musikalischen Erfindungskraft zu müßigem Melodienspiel verleiten, falls die dramatische Situation etwas anderes erfordert.

Der litterarische Naturalismus sieht das Interessante nicht im Ungewöhnlichen, Ueberraschenden, sondern in der frappanten Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit. — Wagner sieht das Interessante ebenso nicht im musikalischen Kunstgriff selbst, sondern in der packenden Treue der Darstellung des hinter den Worten des Dichters steckenden Empfindungsgehaltes.

Der naturalistische Dichter verschmäht die konventionellen Kniffe der sogenannten künstlerischen Komposition. Er läßt den Dingen ihren natürlichen Lauf, ohne durch Ein- und Abschneiden, durch gleichmäßige Verteilung von Licht und Schatten, von Ruhe und Effekt seine Zwecke willkürlich zu fördern. — Wagner findet die unendliche Melodie, welche die Musikstücke der alten Oper unmöglich macht, die Stimmung durch den ganzen Akt, ja das ganze Werk hindurch fest und die Mitempfindung des Hörers stets in Fluß erhält. Indem er nur seiner Dichtung folgt, muß er die ganze Opernkomponier-Weisheit über den Haufen werfen.

Der litterarische Naturalismus verdammt alles, was im Stil der Darstellung Konvention heißt, so besonders die Buchsprache in der direkten Rede. Jeder muß reden, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, d. h. wie man es von seiner Bildung, Stellung, seiner Individualität überhaupt erwarten darf. — Ebenso verschmäht auch Wagner die konventionelle Opernsprache mit ihren Duetten, Terzetten und allen den schönen, dem Musiker so kostbaren Dingen; es sei denn, daß sich dergleichen natürlich und notwendig aus der Situation ergebe. Er läßt auch keine arienhaften Koloraturen machen, welche nur Verzierung, Phrase wären. Dafür weiß er die Singweise jeder seiner Gestalten so zu charakterisieren, daß schon durch ihre richtige Ausführung allein der Sänger auch als Schauspieler über die Hauptschwierigkeit der Darstellung hinwegkommt.

Der Naturalist gestaltet nicht die Wirklichkeit seiner Idee zuliebe um, sondern zieht die Idee aus den Thatsachen ab. Er sucht die poetische Wirkung nicht in der Verschiebung des Natürlichen, im Verhüllen des Häßlichen und Hervorkehren des Gefälligen, sondern im Aufdecken des Geistigen, Bleibenden, welches hinter allem körperlich Vergänglichen verborgen ist und welches eben nur der durchdringende Blick des originalen Dichters zu finden weiß. — So thut Wagner nie der musikalischen Form zuliebe dem dramatischen Inhalt Gewalt an, sondern schafft jedem besonderen Inhalte die besondere Form, welche keinem anderen Inhalte angepaßt werden könnte. Und die musikalische Schönheitswirkung sucht er dementsprechend darin, daß er den verborgensten Empfindungsgehalt des gesungenen Wortes in einer Weise wiederklingen läßt, welche den feinfühligen Hörer ebenso mit den Schauern der Offenbarung überkommt wie jener Tiefblick des Dichtersehers. Kein Opernkomponist hätte je solche Wunder tief ergreifender Schönheit schaffen können, weil sie alle im Banne der Form standen, welche immer ein gewisses Gleichmaß in der Fortbewegung fordert und jedes sinnende Verweilen, jedes leidenschaftliche Vorwärtsspringen verbietet. Darum haben sie auch ihre tiefsten Wirkungen nur immer dann erzielt, wenn zufällig einmal die strenge Form den Inhalt ganz deckte oder wo überhaupt kein Textwort sie band, also in selbständigen orchestralen Sätzen. So ist am „Fidelio", der diese Behauptung am kräftigsten beweist, unzweifelhaft das musikalisch Tiefste die große Leonorenouvertüre, der Chor der Gefangenen und die erste Hälfte des zweiten Aktes samt dessen Einleitung. Aus dieser Betrachtung erklärt es sich auch, warum bei Wagner die geschlossene Melodie, also die Liedform nur da auftritt, wo entweder wirklich ein Lied gesungen wird oder wo die dramatische Situation ein Ausklingen lyrischer Stimmung zuläßt, wie in Siegmunds Lenzlied. In ganz demselben Sinne wird auch der naturalistische Romandichter seine Prosa selbst durch Verse unterbrechen oder z. B. seine Naturschilderung zu einem schwungvollen Hymnus erheben dürfen. Das bekommt sogar Zola fertig.

Der litterarische Naturalismus strebt ferner in der Schilderung nach möglichster Anschaulichkeit und sucht es darin der Malerei gleich zu thun. Aus diesem Bestreben ist freilich oft eine Uebertreibung geworden. Ich brauche nur an die unendlichen Schilderungen Zolas zu erinnern, wie z. B. die des Modebazars in „Au bonheur des dames". Derselbe Schriftsteller hat aber auch andererseits in der Kunst der Schilderung ganz Außerordentliches geleistet, so z. B.

wenn er im „Germinal" das arbeitende Pumpwerk einer Kohlengrube beschreibt, wo er über die bloß malerische Anschaulichkeit bedeutend hinausgeht. — Auch die Musik hat schon früh, lange bevor die sogenannte Programmmusik aufkam, das Bestreben gezeigt, Naturvorgänge zu schildern, sich zunächst an die mit einem charakteristischen Geräusch verbundenen haltend. Sie hat darin auch schon vor Wagner Bedeutendes, zweifellos Schönes geleistet, ist aber freilich dabei auch oft ins Kindische, lächerlich Kleinliche verfallen. Erst Wagners so viel gewaltigere Instrumentationskunst hat es aber auf diesem Gebiete zu einem Naturalismus gebracht, der schwerlich noch zu übertreffen sein dürfte. Gewitter, Wasserrauschen sind so wie im „Rheingold" doch wohl noch nicht musikalisch geschildert worden, das Zischen und Züngeln eines Flammenmeeres nicht so wie in der „Walküre", das Waldweben nimmermehr so wie im „Siegfried". Und nun gar Vorgänge, welche der musikalischen Auffassung weit ferner liegen, wie malerisch naturalistisch hat sie Wagner dargestellt! Die Fahrt Wotans mit Loge nach Nibelheim, den Walkürenritt, das blendende Flimmern der Sonne im Walde im „Siegfried", die fröhliche Kahnfahrt in der „Götterdämmerung" u. a. m.

Hiermit dürfte vielleicht der Parallelismus des Wagnerschen Kunstprinzips mit dem des litterarischen Naturalismus erschöpft sein; das, was beide erreichen wollen und erreichen können, geht freilich weit auseinander, und zwar ist das, was die Musik vollbringen kann, das unendlich Höhere, weil sie der Vorstellung als Mittlers nicht bedarf, unmittelbar aus dem Willen heraus zur Empfindung spricht. Die Vorstellung kann sich immer nur in Gegensatz zur Welt, zur Natur setzen, als das Subjekt zum Objekt. Die Empfindung fühlt sich eins mit der Welt, ist der natürliche Wille selbst, und demnach muß der Naturalismus der Musik in der That die Natur selbst neu hervorbringen, während der poetische Naturalismus nur der vernunftmäßigen Anschauung wahrer Natur, der äußeren wie der inneren, nahe kommen kann. Das darf allerdings derjenige nicht zugeben, welcher — wie fast die gesamte Musik-Aesthetik bis heute — sich gewöhnt hat, von der musikalischen Kunst Wirkungen zu fordern, welche vielmehr der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen. Nun werden aber schon die bloßen Elemente der Musik, Ton, Harmonie, Rhythmus, von uns im tiefsten Bewußtsein empfunden — man denke an die grundverschiedene Wirkung des Durakkordes vom Mollakkorde, die so unähnliche Nervenreizung hoher und tiefer Töne! — Es wird also an die Wirkung der musikalischen Kunst

ein ganz anderer Maßstab gelegt werden müssen als an diejenige der anderen Künste. Die Frage darf nur sein: Ist es dem Künstler gelungen, im Hörer dieselbe Empfindung zu erregen, aus der heraus er selbst seine Musik erzeugte? Und auf das musikalisch dramatische Kunstwerk beschränkt: Hat er die tiefste Natur der dramatischen Erscheinung in jedem Momente der Handlung mit so überzeugender Wahrhaftigkeit erklingen lassen, daß sie mit gleicher Wahrhaftigkeit in unserer Empfindung wiederhallt?

Wagner selbst sagt: „Es ist dies das Wesen der Musik, daß das, was alle anderen Künste uns andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. „Er erklärt diese Behauptung (Ges. Schriften IX, 89) so: „Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Innern selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jene Begriffsvermittelung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Aeußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Aeußerung desselben Affektes, und keine Täuschung wie im Scheine des Lichts ist hier möglich." Und diese Welt des Scheines ist das Reich des poetischen Naturalismus, er ist wahrhaft in der Darstellung der Wirklichkeit dieser Lichtwelt, der Welt der Vorstellungen mit all ihrem Wahn und Wehe, wogegen die Musik naturalistisch ist in dem absoluten Ausdruck des idealen Wesens aller Erscheinung, also in der That Idealismus und Naturalismus in sich vereinigt.

Wir finden also trotz der Verschiedenheit im Wesen der beiden Künste die vollständige Uebereinstimmung in den Zielen und in den Wirkungen derselben. Danach ist es wohl zu begreifen, daß dieselben Leute, welche Wagner schmähen, meist auch vom litterarischen Naturalismus nichts wissen wollen. Denen sagt also ihr Instinkt etwas, wovon ihre Schulweisheit sich gewiß nichts träumen läßt, nämlich, daß die Verschiedenheit des Wesens beider Künste es ist, welche sie auf dem Wege zum gleichen Ziele zusammentreffen läßt. Es ist spaßhaft, zu sehen, was aus einer solchen kritischen Olla podrida, wie sie besonders dem kräftigen Magen des Zeitungslesers häufig vorgesetzt

wird, alles herauskommt. Dort, im naturalistischen Roman z. B., beklagt man sich über die Rücksichtslosigkeit in der Enthüllung auch der häßlichen Wahrheit; hier, im Wagnerschen Musikdrama, über vorwiegend düsteres Kolorit, über das Schwelgen in Dissonanzen, den Mangel an den üblichen befriedigenden Schlüssen, durch welche in der alten Oper die musikalischen Genüsse klein gehackt und dem Publikum häppchenweise in den Mund geschoben werden. Dort seufzt man über die Ausführlichkeit in der Charakterzeichnung wie in der Beschreibung; hier stöhnt man über musikalische Langeweile, über die Verwickelung der motivischen Orchesterarbeit. Dort klagt man über die Grausamkeit der Konflikte, der Effekte und Lösungen; hier über Gewaltsamkeit der Modulation, zu dicke Instrumentation und demzufolge über Lärm. (Dieser ungehörige Lärm ist immer nur die Folge der Ausführung und ist in Bayreuth noch von niemandem unangenehm empfunden worden.) Dort vermißt man die heuchlerische Empfindsamkeit, fälschlich Poesie genannt; hier behauptet man, keine Melodie zu finden, und macht sich dabei über den Begriff der Melodie desselben Irrtums schuldig wie dort über den der Poesie. Ja, man hat sich sogar nicht entblödet, die bloße Sucht nach dem unbedingt Auffallenden, krankhaft Reizenden zur Triebfeder der Wagnerschen Kunstrevolution zu machen, ebenso wie man den unverzagtesten Vertretern des Naturalismus in der Litteratur die Spekulation auf die schmutzigsten Triebe des Pöbels vorzuwerfen wagte. — Wer sich die Mühe geben will, noch weitere kritische Bedenken gegen Wagner oder die Naturalisten heranzuziehen, der wird sicherlich finden, daß das, was bei einem unrecht, auch stets beim anderen unbillig befunden wurde.

Nach allem, was ich nunmehr über mein Thema beigebracht habe, dürfte der Sinn einer Gegenüberstellung des litterarischen Naturalismus und des Wagnerschen Kunstwerkes kaum mehr in Frage gestellt werden, soweit es sich um die Musik handelt; aber man wird mit Recht sagen: Gibt es eine größere Kluft als die zwischen dem Naturalismus der modernen Litteratur und den Dichtungen Wagners, welche doch gewiß in jedem Sinne idealistisch zu nennen sind? Die Handlungen spielen in mythischer Vorzeit, oder wo sie einen historischen Hintergrund haben, wie im „Tannhäuser" und „Lohengrin", ragen doch die Wunder der alten Sagenwelt hinein. (Von den „Meistersingern", die eine Gattung für sich bilden, müssen wir hier natürlich absehen — darüber später.) Die handelnden Personen sind Götter, Riesen, Zwerge und Urmenschen von ideal typischer Bedeutsamkeit. Ihre Sprache ist eine

willkürliche Neuschöpfung des Dichters, ebensowenig realistisch wie z. B. das neue Altdeutsch, welches sich Scheffel für seinen „Ekkehard" und Freytag für seine Ahnen zurecht gemacht hat. Jenen Dichtern alter Sagenstoffe hat man ihre eigenmächtige Sprachbehandlung nicht verdacht. Man hat sie vielmehr und mit Recht bewundert; Wagner aber hat man es verargt, daß er seine in rohe Felle gewickelten Götter und Halbgötter nicht Goldschnittlyrik zum besten geben läßt. Man hat die einzelnen Wunderlichkeiten und Gewaltsamkeiten seiner Sprache mit höhnischer Lust herausgezerrt und sich dadurch absichtlich gegen die gewaltige Dichterkraft, welche das Kunstwerk jener Sprache schuf, verblendet.

Es bedarf wohl nicht der Versicherung, daß der naturalistische Schriftsteller sich keine solche Sprachschöpfung erlauben darf, denn er kann und darf nur wiedergeben, was er selbst gehört, gesehen und erfahren hat; daher ist der historische Stoff, zum wenigsten der fernliegende, seiner Behandlung überhaupt entzogen. Warum aber sollte der musikalische Dramatiker nicht einen innerhalb der modernen oder doch der historischen Realität liegenden Stoff erwählen können? Meyerbeer hat ja doch die „Hugenotten", den „Propheten" 2c. geschrieben, Verdi einen „Don Karlos", Kretschmer einen „Friedrich Barbarossa", Saint-Saëns einen „Heinrich VIII." Warum sollte es keinen musikalischen Wallenstein oder Friedrich den Großen geben, in welch letzterem ja doch die schönsten Flötensoli anzubringen wären? Die Antwort ist, daß überall da, wo es sich um die Realitäten des Gesellschaftslebens, womöglich um politische Intriguen, kurz um Zustände und Konflikte handelt, welche nicht aus der natürlichen Beschaffenheit des Menschen und der ewigen Weltordnung hervorgehen, sondern aus historisch, d. h. vernunftmäßig gewordenen Anschauungen und gesellschaftlichen Verhältnissen, daß doch überall die Sprache das einzig vollkommene Ausdrucksmittel ist, weil nur sie alle Realitäten dem Verstande zu übermitteln weiß. Die Symbolik der Musik würde hier nur verdunkelnd wirken, wenn sie nicht eben, wie in den vorhandenen historischen Opern, lediglich zum Aufputz, ohne Rücksicht auf Stileinheit verwendet wird.

„Die Musik," sagt Wagner im Verlaufe der bereits oben herangezogenen Abhandlung, „die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunkeln Gefühls in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann einzig und allein nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste

Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt." Im historischen oder gar modernen Drama ist aber alles Schranke, Bewußtsein, Befangenheit in der Konvention oder Ringen gegen diese. Wo soll da die Musik, die erhabene, mit ihrer Ekstase Platz greifen — um diese schöne Zeitungsphrase einmal sinnvoll anzuwenden! Wenn sie sich den Platz mit Gewalt ergriffe, so würde sie es bitter bereuen müssen, denn sie würde in ihrer Festung von dem Ersatzheer der Logik ausgehungert werden! Wählt daher der „Dichterkomponist" einen historischen Stoff, so darf es nur ein solcher sein, dessen Persönlichkeiten in ihrer geschichtlichen Realität schon dermaßen aus der Erinnerung der Mitwelt gelöscht sind, daß nur das rein Menschliche derselben zur freien Verfügung des Dichters übrig geblieben ist. Es liegt hiernach klar zu Tage, daß die durchaus romantischen oder besser noch mythologischen Stoffe die der ernstesten großen Musik verwandtesten sind. Die kleine tönende Formenkunst, welche sich neben jener auch noch Musik nennt, mag ja, wenn's ihr beliebt, das corpus juris komponieren: warum nicht? wenn's nur hübsch klingt. Die Litteratur fährt ja auch ganz gemütlich fort, Mumien tanzen zu lassen und uns vorzuflunkern, so hätten sie schon bei Lebzeiten gewackelt und gewalzt. Nun, wenn sich's nur hübsch liest und die höhere Tochter etwas Bildung daraus schöpft!

Wagners „Meistersinger" scheinen meiner Behauptung von der musikalischen Unzulässigkeit historisch realer Stoffe zu widersprechen. Man vergesse aber nicht, daß die „Meistersinger" erst in zweiter Linie historische Komödie sind, in erster Linie dagegen eine, wenn ich so sagen darf, geniale Parodie auf die Kunst der Gegenwart und die Stellung des Wagnerschen Kunstwerks in ihr — also wiederum Symbolik. Die Musik selber ist's, die hier für ihr gutes Recht kämpft — und da sollte sie nicht am Platze sein? Wer übrigens noch an dem litterarischen Naturalismus des Wagnerschen Kunstwerkes zweifeln wollte, der frage doch beim Schöpfer der „Meistersinger" selber an. „Der Meistergesang ist die Kunstspielerei des reinen Formalismus, und was diesen besiegt ist Walters unmittelbar aus der Wahrheit der Empfindung mit jener Notwendigkeit, die keines Gesetzes bedarf, hervorquellendes Lied — also der Naturalismus!

Allerdings enthalten die „Meistersinger" sowohl in der Sprache wie in der Musik so viel des Realistisch-Charakteristischen, daß man aus den hierin gegebenen Fingerzeigen vielleicht den neuen Weg finden könnte, auf welchem zur komischen Oper der Zukunft zu gelangen

wäre, die uns heute leider noch recht sehr fehlt, bis auf den einen oder anderen hoffnungsvollen Versuch — in Götz' „Zähmung der Widerspenstigen" und Cornelius' „Barbier von Bagdad". Eine Steigerung der realistischen Charakterisierungsfähigkeit der Musik ist ja durchaus nicht ausgeschlossen. Hat doch jenes eine Genie in dem einen Menschenalter der Musik ganz neue Weltteile entdeckt und zugänglich gemacht, warum sollte in unserer Zeit der Entdeckungsreisen, des Kolonisationsdranges nicht auch der Musiker Glück haben und wenigstens noch ein lediges Inselchen auffinden? Es fängt ja auch in Afrika endlich an hell zu werden. Auf, ihr Komponisten: die Charaktermusik der komischen Oper der Zukunft ist euer dunkler Erdteil. Schade, daß man keine Livingstones und Stanleys züchten kann.

Wie sehr die Musik wirklich zu charakterisieren vermag, das zeigt die wunderbare Erscheinung der Rassenmusiken. In keiner Kunst prägt sich das innerste Wesen eines Volkes so deutlich aus wie in der nationalen Musik. Rasse, Volk und Stamm haben ihren besonderen Ausdruck, der in seinen Aehnlichkeiten und Abweichungen genau der näheren oder weiteren Verwandtschaft jener entspricht. Ein rechter Beweis für den Naturalismus der Musik ist es, daß diejenigen Völker, welche bei sonstiger genügender Ausbildung des Empfindungslebens der Natur noch am nächsten stehen, auch in ihrer Musik ihren Charakter am deutlichsten ausdrücken, während die modernen Kulturvölker, welche an der Spitze der Zivilisation marschieren, kaum noch eine national charakteristische Musik haben. Auf diesem Gebiet ist noch unendlich viel zu lernen und zu entdecken. Die Sprache der Musik ist ja so viel unmittelbarer und tiefer als die Wortsprache, sollten da die Dienste, welche die vergleichende Sprachforschung der Völkerkunde und anderen Wissenschaften geleistet hat, nicht durch eine vergleichende Musikforschung noch weit überboten werden können?

Es ist doch ein schöner Trost, sich zu beweisen, daß noch nicht aller Tage Abend sei! sonst müßten wir Epigonen Wagners mit unseren großen und kleinen Talenten schier verzweifeln; denn uns will es allerdings oftmals beim eigenen Schaffen bedünken, als ob dieser Richard Wagner die Fülle der musikalischen Möglichkeiten bereits erschöpft habe. Hat nicht schon jede Seelenregung ihr Motiv, jede Naturerscheinung ihre charakteristische Illustration gefunden? Wer will's denn anders machen, da Wagner bereits mit seinem genialen Naturalismus uns die Wahrheit selber gegeben hat? Der litterarische Naturalist kann nie in Verlegenheit kommen: jeder Tag bietet ihm neue

Wirklichkeiten, jede neue Bekanntschaft ein neues document humain zur Bearbeitung dar. Aber der Unglücksmusikus sieht sich, wenn er mit seinem großen oder kleinen Talente Naturalist sein will, in die komische Notwendigkeit versetzt, seine neuen Texte mit alter Wagnerscher Musik zu versehen. Alle die talentvollen Neuheiten von Jüngern Wagners, welche wir in den letzten Jahren auf unseren Bühnen gesehen haben, sind demselben tragikomischen Schicksal verfallen. Wann wird die Erlösungsstunde schlagen für diese Unseligen? Wenn das neue Genie kommt, welches es eben doch anders und auch gut macht.

Man behauptet gewöhnlich, die Zeiten brächten die Genies mit einer gewissen metaphysischen Notwendigkeit hervor. Mir scheint die Betrachtung der Weltgeschichte vielmehr zu lehren, daß die Genies die Zeiten hervorgebracht, d. h. ihnen ihres Geistes Stempel aufgedrückt haben. Die Zeit steht wie eine brave Kuh im Stall und frißt. Ihr Herr ist das Genie, welches kommt und ihr um Mittag seine Ernte in großen Haufen in die Krippe wirft. Und die brave Kuh kaut's und kaut's wieder und verwandelt's bis zum Abend in die Milch, mit der die Kinder des Herrn groß gezogen werden. Die Kinder der Zeit aber, die Kälber, werden abgeschlachtet und von dem Herrn verspeist — wünschen wir also, daß die Genies der Zukunft nicht Vegetarianer seien, sonst möchte die Welt allzu kälbervoll werden. Stirbt der alte Herr, so übernimmt doch wahrscheinlich eins der Kinder die Wirtschaft und damit die Fütterung der braven Kuh. Und dieser neue Herr hat zwar die Milch der Kuh genossen und ist durch sie gewachsen, aber er ist — Gott sei Dank! — darum nicht der Sohn der Kuh, sondern der Sohn seines Vaters und seiner Frau Mutter. Es ist bei einiger Gelehrsamkeit niemals schwer, die Notwendigkeit der Genies hinterher mathematisch-historisch nachzuweisen; wenn sie sich nur auch immer mit so mathematischer Pünktlichkeit einstellen wollten, wann die hungernde Zeit ihrer bedarf. Heutzutage hätten wir Deutschen z. B. ein litterarisches Genie des Naturalismus durchaus notwendig. Die Franzosen haben es in ihrem Zola, die Engländer in ihrer George Eliot, die Russen in ihren Dostojewsky, Tolstoi, Turgenjew, die Skandinavier in ihrem Kielland, in einem großen Stück des Dramatikers Ibsen u. s. w. — warum sollte bei uns der große Naturalist noch nicht möglich sein? Wer will uns denn einreden, daß dieselben Bedingungen, welche solche Leute in anderen Ländern hervorbrachten, bei uns nicht vorhanden seien? Sollten die sozialen Probleme sich bei uns nicht energischer hervordrängen, Licht und Schatten nicht schärfer neben-

einander stehen als z. B. in dem kleinen Norwegen, welches uns einen Naturalisten nach dem anderen vor der Nase vorproduziert?! Oder sollte der große Naturalist der deutschen Musik die geniezeugenden Kräfte unseres Vaterlandes auf lange Zeit lahmgelegt haben? Es bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als seufzend dies letztere zu glauben — aber nur vorläufig.

Auch das Genie Richard Wagners hat man bereits vom Standpunkte der historischen Notwendigkeit aus betrachtet; man hat den Umstand, daß der Donner der Leipziger Völkerschlacht um seine Wiege brüllte, man hat Beethoven und Weber, ja einigermaßen selbst Meyerbeer und ich weiß nicht was sonst noch alles herangezogen, um in der bekannten, oft erprobten Manier zu beweisen, daß er kommen mußte, damals kommen mußte und so kommen mußte. Und Wagner selbst, der wie kein Künstler vor ihm seine Kunst philosophisch zu erfassen versuchte, hat sich die Notwendigkeit seiner Revolution in seiner Weise klar gemacht. Hören wir, was er darüber sagt: „Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens (nämlich der Musik) gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer mehr konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Seitdem die europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Zivilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen des tiefsinnigsten Musikgenres, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dies alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwickelung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze enthalten."

Es wird sich gegen diese Ansicht von dem Bedürfnis der Menschheit nach einer nicht konventionellen, d. h. wahrhaft naturalistischen Sprache gewiß nichts einwenden lassen, aber ich möchte einmal wissen, wie lange sich die Welt noch mit der konventionellen Sprache der Litteratur wie der Musik zufrieden gegeben hätte, wenn das Genie nicht mit der neuen Sprache ans Licht getreten wäre und dadurch die Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der bisherigen vermittelt hätte. Und der einzelne, welchem die Ahnung neuer Möglichkeiten aufgegangen ist, wird dadurch allein gewiß nicht instandgesetzt, sie zu finden: durch Suchen kann man das Genie nicht entdecken, man kann es nur besitzen.

Man wird immer und überall dem Genie nachweisen können, daß es nur gethan hat, was seine Zeit von ihm verlangt hat. Ganz natürlich. Etwas Zweckloses, Unsinniges kann es nicht thun — dazu sind ja eben die kleinen Talente da, welche die Erzeugnisse des Genies in ihren Tiegeln einschmelzen, mit dem Minderwerten früherer Epochen legieren und aus diesem Brei ihre kleinen Kunstgegenstände herstellen. Das durchaus *Neue* ist immer wertvoll, wenn es auch oft lange dauert, ehe wir es gebrauchen können.

Wenn wir so die Macht des Genies anerkennen und verehren, dann dürfen wir auch, ohne ihr Abbruch zu thun, den Boden untersuchen, aus dem es erwachsen ist. Und dieser Boden, in welchem der litterarische Naturalismus wie das Kunstwerk Wagners ihre Wurzeln haben, ist der *Pessimismus* der modernen Weltanschauung.

Wir können es nicht mehr glauben, daß diese die beste aller möglichen Welten sei — wir dürfen es nicht glauben aus Achtung vor dem Schöpfer, der ja doch auch erst die Möglichkeit erschaffen mußte. Wir haben aufgehört, das Glück für etwas Positives zu halten, während es doch nur ein zeitweises Nichtempfinden des Schmerzes ist. Wenn unser Leib gesund ist, so fühlen wir ihn nicht — bis uns eben an einer Stelle der Schuh drückt. Man schilt den Pessimismus trostlos. Ist es etwa ein Trost, blind zu sein, weil man dann eben all die Häßlichkeit auf Erden nicht sieht? Wer das Häßliche nicht sieht, kann doch auch keinen Maßstab für das Schöne gewinnen. Wer sich über sein eigenes Leiden hinwegtäuscht oder es einfach dem unerforschlichen Ratschlusse des lieben Gottes zuschiebt, der wird demselben lieben Gott auch die Sorge für das Leiden seiner Mitmenschen überlassen und ruhigen Gemütes zusehen, wie neben ihm ein armer Teufel verhungert. „Der Herr hat's gewollt!“

Schopenhauer sagt: „Der wirksamste Trost bei jedem Unglück, in jedem Leiden ist, hinzusehen auf die anderen, die noch unglücklicher sind als wir: und dies kann jeder.“ „Arbeit, Plage, Mühe, Not ist allerdings ihr ganzes Leben hindurch das Los fast aller Menschen. Aber wenn alle Wünsche, kaum entstanden, auch schon erfüllt wären, womit sollte dann das menschliche Leben ausgefüllt, die Zeit zugebracht werden? Man versetze dies Geschlecht in ein Schlaraffenland, wo alles von selbst wüchse und die Tauben gebraten herumflögen, auch jeder seine Heißgeliebte alsbald fände und ohne Mühe erhielte: da werden die Menschen zum Teil vor Langerweile sterben oder sich aufhängen, zum Teil einander bekriegen, würgen und morden, und so sich mehr Leiden verursachen, als jetzt die Natur ihnen auferlegt.“

Wer recht vom Pessimismus durchdrungen ist, in dem wird er den heiligen Eifer erwecken, besser zu machen, was und wo irgend er kann. Er wird eine Flamme im Herzen entfachen: des Zornes über das Gemeine, des Mitleids mit dem Leidenden, und aus dieser Flamme, welche den kalten Egoismus verzehrt, wird wie ein Phönix emporsteigen — die Liebe, welche die Welt erlöst!

Welche Kunst wird nun höher zu schätzen sein: diejenige, welche uns täuschende, bunte Bilder einer nicht existierenden Welt vorgaukelt und uns dadurch nur tiefer einlullt in den Schlaf der Selbstgerechtigkeit, oder diejenige, welche uns gewaltsam aus dumpfen Träumen aufrüttelt und uns zwingt, ehrlich zu sein und mit offenen Augen an unser Tagewerk heranzugehen? Unsere gegenwärtige deutsche Litteratur feiert immer noch ihre höchsten Triumphe in der idealistischen Gattung. Ihr vornehmlicher, fast ausschließlicher Inhalt ist immer noch die alte Geschichte zwischen Hans und Grete, und die wird in der That von nicht wenigen zu nett, reizend, entzückend, himmlisch 2c. dargestellt. Es ist alles recht gut und schön, aber man läßt's auch alles sein. Diejenigen, welche sich an die größeren Stoffe wagen, thun es entweder ohne die rechte Unerschrockenheit, betrügen sich selbst aus Kunstprinzip, oder wenn sie den Mut der Wahrheit besitzen, so fehlt ihnen die künstlerische Kraft, sie so darzustellen, daß sie den Leser auch als Wahrheit packt und erschüttert. Wir sagen gewöhnlich, die Poesie soll erfreuen und von dem Druck der Alltäglichkeit befreien. Nun lese man einmal z. B. eine der vielen zweifellos schönen Novellen von Heyse. Sie wird uns erfreuen, gewiß; die Atmosphäre vornehmer harmonischer Lebensauffassung wird uns wohlthuend umschmeicheln, ohne Zweifel — — und darauf lese man z. B. die zusammengehörigen

beiden neuesten Romane des Norwegers Alexander Kielland, „Gift“ und „Fortuna“. Sie werden uns im Innersten aufregen, empören gegen die Macht der Lüge, in der wir alle mehr oder weniger selber stecken; aber das helle Licht der Wahrhaftigkeit, welches darin leuchtet, wird uns aus der alltäglichen Dämmerung, in der wir schier das Sehen verlernt haben, herausreißen und dadurch wie von einem Alb befreien. Ist das nicht auch eine Freude — die helle Freude des Diogenes, der endlich einen Menschen gefunden hat! Und wahrlich, diese Freude der Befreiung, die uns das wahre naturalistische Kunstwerk zu gewähren vermag, wird uns aus jenem Kleinkram deutscher Meisterhaftigkeit nimmermehr erfließen können.

Hier ist die Stelle, des Vorwurfs zu gedenken, welchen man gewöhnlich gegen den modernen naturalistischen Roman erhebt, nämlich, daß er eine bloße Photographie der Wirklichkeit gebe, und dies könne doch unmöglich Kunst genannt werden. Das ist ganz richtig, denn die Kunst fängt erst mit der idealen Bedeutung an. Die bloße gewissenhafte Schilderung der Wirklichkeit, so wie sie das ehrliche Auge erfaßt, würde ja keine Poesie, sondern vielmehr eine Kritik ergeben. Diese kritische Manier ist es, welche uns Deutsche in den Werken der slawischen und französischen Naturalisten so unheimlich kalt berührt. Wie können wir nun pessimistisch-ehrlich und dennoch deutsch sein in der Darstellung der Wirklichkeit auch ohne die ideale Sprache der Musik? Der Dichter muß seinen Leser empfinden lassen, daß er noch etwas allgemein Menschliches im eigenen Gemüte trägt, welches doch noch etwas anderes ist als jene große Lüge der Erscheinung. Diese freie geistige Blüte eines echt germanischen Pessimismus ist der Humor, ist die Kraft des Gemütes, welche aus jener künstlerischen und sittlichen Ehrlichkeit gewonnen wird. Die Wahrheit hat freilich oft einen ekeln Geschmack: der Humor allein vermag auch den hinwegzuspülen, unsere Verzweiflung in wohlthätige Thränen, unsern sittlichen Grimm in befreiendes Lachen aufzulösen. Er ist es, der uns den innerlichen Ersatz für den reinen Idealismus der Musik zu geben und uns die Wahrheit des Naturalismus zum künstlerischen Genuß zu machen vermag. Natürlich kann nicht jeder Roman humoristisch im engeren Sinne sein. Der Humor würde, mit den Schrecken der Erscheinungswelt allein gelassen, zur kalten Ironie werden und dadurch auch wieder den künstlerischen Eindruck stören. Der Humor muß vielmehr objektiv in der dargestellten Welt thätig waltend empfunden werden als Ehrlichkeit des wahrhaften Menschengemüts, als Mitleid, als Liebe, welche

alle doch als wirkliche, wesenhafte Triebfedern dieser Welt anzusehen sind.

So haben wir denn gesehen, wie das Kunstwerk der absoluten Wirklichkeit, der Naturalismus der Litteratur und der höchste Idealismus des Wagnerschen Kunstwerks sich brüderlich die Hand reichen in dem Bewußtsein, beide demselben höchsten Ziele der Befreiung der Menschenseele von der Lüge und dem Drucke der Konvention zuzustreben. Wagners Kunstwerk war eine deutsche That, die unser Volk mit edelstem Stolze erfüllen muß. Auf dem Gebiete des dichterischen Naturalismus ist von den deutschen Thaten noch nicht viel Aufhebens zu machen; aber es beginnt sich auch bei uns ein neuer Geist zu regen, dort geräuschvoll und talentlos, hier bescheiden und verheißungsvoll. Und wenn auch noch nicht die nächste Zeit uns das naturalistische Genie der Litteratur bringen sollte, verzweifeln wollen wir darum noch nicht, sondern uns trösten mit dem Zuruf: „Ich glaube an Richard Wagner und an die Zukunft des deutschen Genius!“

Die Darstellung der Natur in den Werken Richard Wagners.

Von

Heinrich von Stein.

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
zu ziehen durch Flur und Auen;
gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schauen: —
da träumt' ich manchen holden Traum,
und als mein Aug' erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonnen,
der Mai, der Mai war kommen.

Frau Holda ist Venus. Ihr Berg versank: Tannhäuser trat aus ihm hervor. Er, sein gewaltiger seelentiefer Ruf, hat den Lenz ent-

zaubert, der ihn nun umgibt. Derselbe eine Zug leitet von dem ersten Aufseufzen Tannhäusers aus bangem Traum:

Den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt —

womit der Akt beginnt, zu den Jubellauten, mit welchen er schließt:

Der Lenz, der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir.

Frühlingserwachen als Symbol und Gegenbild eines ungeheuren innermenschlichen Vorganges — der leidenschaftlich tief erregte Mensch im Mittelpunkte der Natur — er bestimmt, erhebt, beseelt sie: wie eine ihr zwar angehörige und innewohnende, aber allerstärkste und ihr ganzes Gebiet übermögende Kraft.

Tannhäuser erwacht zu einem neuen Leben, wenn der Venusberg um ihn versinkt. Ein solches Erwachen hat auch Goethe dargestellt: in der ersten Szene des zweiten Teiles von Faust. Auch hier beziehen sich aufeinander das Erwachen des Menschen und das Leben der umgebenden Natur. — Versuchen wir diese beiden außerordentlichen dichterischen Anschauungen vergleichend nebeneinander zu übersehen.

„Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne." Ihm erwacht der im Innersten tödlich getroffene Faust. Die segensvolle Macht der Elemente weckt ihn auf. Kann er nach Gretchens Ende weiter leben? Hier heißt es für den Menschen allein in seinem Inneren: Nein! Lebenskraft und Lebenslust versagen. Der Schlaf umfängt ihn wie ein erster Tod. Inzwischen aber lebt Zartestes und Mächtigstes um ihn. Die Erde blieb beständig. Sie schmückt sich neu,

Wenn der Blüten Frühlings-Regen
Ueber alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen blinkt,
Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann;
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

Der Mensch ist auch im Schlimmsten nicht verlassen, nicht auf sich selbst allein gestellt. Vielmehr die ihn umgebende Natur kommt ihm zu Hilfe. Sie regt und rührt ein kräftiges Beschließen, und Faust ruft aus:

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig.

Anders also als der Lenzeszauber im Tannhäusergedichte. Bei Goethe ist die Natur, bei Wagner der Mensch die zauberkräftige Macht. In das Leben und Weben der Elemente erscheint hier das Leben des Faust verwebt. Dort, im Tannhäuser, gehorcht der Boden dem, der ihn betritt. Goethes Naturgefühl ist kosmisch. Bei Wagner ist der Mensch mehr als Natur, obwohl zu der Natur in innigster Beziehung. — Hier steht nicht etwa Irrtum gegen Wahrheit. Auch Goethe sah das Höhere im Menschen, wie nur je ein Dichter es erkannte. Dieser selbe Faust ist es, der Unmögliches begehrt, der zu den Müttern sich gewagt, der aus Himmelshöhen die erlösende Gewalt im Tode sich heranzieht:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Diese erlösende Gewalt ist dieselbe wie im Tannhäuser. Wenn Faust am Anfange des vierten Aktes zu letztem Lebensthun aus der Wolke hervortritt, bestärkt ihn hierzu die Erinnerung wahrer und wirklicher Seelenliebe, die er einst gehegt. Seelenliebe in ihrer naturverklärenden Gewalt ist das Thema der Apotheose.

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Nur: die Klangfarbe dieser Stimmungen ist eine verschiedene. Man sehe, wie Goethe, um das Ueberschwengliche der erlösenden Geisterliebe zu schildern, einen Kosmos geistkörperlicher Gebilde ersinnt, und sie wie lichte und lichtere Himmelswolken ineinander webt, übereinander türmt. Man kehre von diesem Anblick zum Schlusse des Tannhäuser zurück. Da ist, was die letzte erlösende Verwandlung hervorbringt, das eine Wort, der eine Menschenname: Elisabeth.

Herder hatte den sinnvollen Einfall, die Tiere sich als Verdichtungen und Gestaltungen der Elemente zu deuten, in welchen sie leben; der Fisch mit seiner Silberflosse ist die verdichtete Welle, der Vogel im Fluge das konkrete Wesen der Luft. Lenkt sich das Naturgefühl vom Elementaren zum Gestalteten, Konkreten hin, so wird Teilnahme an den Tieren vorwalten. Unser Gefühl folgt jenem Einfall Herders, und setzt die lebensvollen, bestimmten Gestalten der Tiere für die landschaftlichen Allgemeinheiten ein. Blicken wir nun von hier darauf hin,

wie in den Werken Wagners Tiere in den dramatischen Vorgang eintreten, so scheint das besondere in diesen Werken waltende Naturgefühl durch diesen Zug charakterisiert.

Der Schwan im „Lohengrin"; Grane, der Waldvogel, Wotans Raben im „Ring"; wiederum der Schwan im „Parsifal". — Es war bei einer der ersten szenischen Proben zum „Parsifal" — der Schwan war gerade über die Bühne hingeflogen und niedergestürzt — jetzt waren die Arbeiter sämtlich mit einer noch notwendigen Verbesserung und anderweiten Vorbereitungen beschäftigt: der Meister war allein auf der Bühne zurückgeblieben. In Sinnen sich tief verlierend, so erzählte mir ein Freund, habe er da zu dem Schwane sich niedergebeugt, sein Gefieder gestreichelt und unhörbar leise vor sich hingesprochen: Du armes, armes Tier! — Unsägliche Innigkeit teilt sich gerade von diesen Tieren aus dem theatralischen Vorgange mit. Gurnemanz zeigt die Wunde des Schwans, seinen brechenden Blick. „Helft!" ruft er den Knappen zu, wenn sie das tote Tier aufheben und bestatten sollen. Ihm folgt, wenn er hinweggetragen wird, eine Regung tiefer Ergriffenheit. Bei Siegfrieds Tod schweben die Raben einher, ein Anhauch des Schicksals. „Erräth'st du auch dieser Raben Geraun?" ruft Hagen: so wendet sich Siegfried zu ihnen und empfängt den tödlichen Stoß. Der ganze weltentiefe Hintergrund des Ereignisses — das Götterschicksal, welches seiner Entscheidung durch menschliche Thaten und Leiden harrt —, dieses Element, aus welchem die Tragödie Siegfried emportaucht: mit jenem einen Zuge steht es uns vor Augen. „Erräth'st du auch dieser Raben Geraun? — — Rache rathen sie mir."

Wagners Werke enthalten in diesem einen Zug einen großen, bedeutungsvollen Anspruch an die Seelentiefe seiner Zeit. Es ist bedrückend, hier sich daran erinnern zu müssen, daß gerade dieser Zug bisher vorwiegend mit alberner Kuriosität beachtet worden ist. Viel richtiger empfanden bereits einige Zuhörer des „Parsifal", welche bei jenem Hinwegtragen des Schwanes einen Laut der Entrüstung nicht zurückzuhalten vermochten. Sie fühlten ganz wohl, daß hier ein Anspruch an ihre Gesinnung von dem Künstler gestellt werde, den sie denn — leider! — abweisen zu müssen vermeinten.

So lange das Pferd in der „Walküre" der Darstellerin der Brünnhilde noch Verlegenheit bereitet, möge man es immerhin beiseite lassen. Ich habe nur durchaus gefunden, daß die wirklichen Darstellerinnen der Brünnhilde völlig unwillkürlich die Beteiligung des Tieres zu

einem ergreifenden Moment der Darstellung machten und daß — man verzeihe den etwas kühn erscheinenden Ausdruck der Sache — je besser sie waren, um so besser sie auch Grane einzuführen wußten. Das Tier in seinem naiven Gebaren richtet auch wohl einmal, in der Todesankündigung, den Blick auf Siegmund. Dies hat dann etwas unaussprechlich Rührendes. Naturelement und Menschentragödie, in zwei Lebewesen dargestellt und angeschaut. Sollte nicht wirklich diesem gegenüber das Störende der Tiererscheinung zu fernerer Beachtung der ebenso benannten bloßen Albernheit überlassen bleiben? Und jene verlegenen Darstellerinnen und die ganzen ihnen zugeordneten Darstellungen wären — wollte es der gute Geist der Kunst! — mitsamt dem guten Tiere ganz und gar beiseite zu lassen!

Im ersten Akte des „Parsifal" haben wir auch von Wald und See vernommen. Der leidende Amfortas empfindet den Zauber des Waldes rein elementar, sich hingebend, in ihn aufgehend. Hier liegt in der orchestralen Begleitung zu: „Waldesmorgenpracht" und: „Im heil'gen See wohl labt mich auch die Welle" ein wirkliches Naturgemälde. Die Seele des Leidenden ergießt sich in die landschaftlich umgebende Natur. Sonst aber wird bei Wagner stets der Blick vom Unbelebten zum Belebten hingeleitet, vom Waldweben im „Siegfried" zum Vogellied, vom See im „Parsifal" zum Flug der Schwäne.

Sein Weibchen zu suchen, flog der auf,
Mit ihm zu kreisen über dem See,
Den so er herrlich weihte
Zum Bad —

so Gurnemanz zu Parsifal. Hier wird dem See Stimmung und Belebung aus dem Thun der Tiere mitgeteilt. Sie weihen ihn zum heilenden Bad. In höchster Steigerung erscheint diese Empfindungsweise im sogenannten Karfreitagszauber. Denn auch hier ist es das Dahinschreiten des erlösten Menschen über die blühende Fläche, was uns gezeigt, was uns gedeutet wird. Die Beziehung der Natur zum Menschen, und diese so konkret gestaltet und dramatisch bestimmt, daß wiederum wir in einem menschlichen Vorgange vor Augen sehen, was Gurnemanz als Stimmung der Naturumgebung schildert. Denn Parsifal ist selber in diesem Augenblicke „der erlöste Mensch" — Kundry die „ihren Unschuldstag erwerbende Natur". In den wundervollen Bayreuther Aufführungen brachten die Darstellerinnen der Kundry dies auch stets zum Ausdruck, indem sie durch ihre Gebärde

denselben Vorgang als Kundrys inneres Erlebnis darstellten, den Gurnemanz beschreibt und erzählt. Ist nun so Flur und Aue und alle Kreatur, „was all da blüht und bald erstirbt", gleichsam in den Aufblick Kundrys zu Parsifal hineingenommen — dann erhält Parsifals Hinweis auf die lichte Weite der Welt seine unbeschreiblich begeisternde Macht.

Wagner hat sich gegen das schmelzende, verschwimmende Naturgefühl geradezu und sehr entschieden erklärt. „Unter der schönen Gegend und der hübsch klingenden Musik unserer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederträchtige Gemüthlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu miethen." „Alles hören und sehen diese Gemüthlichen gern," so fährt er fort, „nur nicht den wirklichen, unentstellten Menschen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume steht. Gerade diese müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!" (Ges. Schriften III, S. 183.)

Sein Kunstwerk stellt durchaus den Menschen in den Vordergrund. Auch aus dem Elemente des Natürlichen hebt es die Naturgestalten, die Tiere, hervor. Der gewaltige Hintergrund der Dinge wird aber eben durch dieses künstlerische Verfahren wirklich dargestellt: er gibt, in unmittelbaren Eindrücken in ihn eintretend, dem dramatischen Vorgange Tiefe, Unermeßlichkeit.

Im einzelnen Menschen gibt es, je nach seinem Lebenszustand, verschiedene Weisen, für die Naturumgebung zu empfinden. Etwas völlig anderes sagt sie dem Jüngling und dem Mann, obwohl sie zu beiden sehr vernehmlich spricht. Denn nicht in den Häusermauern der Städte, in welche uns der Winter einschloß, nein, wenn wir hinaustreten, zum erstenmal nach langer Wintersnacht, wenn das freundlich allbelebende Licht der Sonne uns wiederum warm durchdringt, und auf dem Waldboden ein erster Anflug von Grün erscheint, wie wenn wir in dem Blicke eines Menschen ein freundliches Wort sich ankündigen sehen — — wie tausend solcher ungesprochener Worte haucht es uns da an aus dem innersten Herzen der Natur. Sagt nicht, es sei nur der Widerhall euerer eigenen Seelenstimmung. Es ist mehr als das. Es kommt uns an ohne unser Zuthun, von außen her, zu bestimmter

Zeit und von bestimmten Dingen, es wird von diesen eingegeben und geschenkt.

Aber freilich die ganz andere Wirkungsweise des immer gleichen neuen Lenzerwachens: diese kommt von innen her. Alles Naturgefühl ist ein Zeichen beginnender geistiger Reife. Es kann sich wohl jeder sehr deutlich erinnern, wann er zum erstenmal, in schon bewußtem Alter, den Lenz erlebte, wann er zum erstenmal sah, was sich schon so manches Mal um ihn her zugetragen, daß die Erde sich begrünt, und wann er empfand, wie zudringend anders heute die Sonne scheine. Und da, in den Jahren eigenen inneren Erwachens, gibt man sich mit schmerzlichem Behagen, mit unendlicher, unsäglicher Sehnsucht der Erde hin. Alles in unserer Seele sehnt und sucht und ahnt; das Ungesehene, noch nicht Erlebte — dort über jenen blauen, fernen Bergen liegt das Glück! Und so oft der Lenz sich wieder zeigt, und wo er auch das junge Menschenwesen zum erstenmal begrüßt, immer wieder löst es sich in holde Frühlingswehmut auf.

Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.

Dies ist zwar im „Lohengrin" wiederum in viel bestimmterer, menschlicher Beziehung gesagt, bezeichnet aber doch die Stimmung, die wir hier meinen: der Mensch unterscheidet sich nicht von der Natur, er leiht den Blumen seine Seele, er geht in dem Anblick der Erscheinungen unter.

Nach großen inneren Erlebnissen blicken wir völlig anders in den neuen Lenz hinein. Große Erlebnisse weisen immer auf uns selbst zurück und lehren, daß was wir in tiefster Seele suchen, auch nun aus tiefster Seele uns gegeben werden kann. — Nehmen wir dies eine: Jener Jüngling ist zum Mann geworden, er hat gelernt, gearbeitet, sein Geist ist gereift. Ein groß gedachtes Unternehmen hat ihn jahrelang bei manchem Wechsel der äußeren Umgebung begleitet. „Heimat" ist für ihn kein dem Außen zu entnehmender Begriff mehr, sondern Gedanken und inneres, einheitliches Schaffen sind ihm Haus und Heimat und Lebensboden geworden. Sagt ihm die äußere Natur nichts mehr? — Ich glaube, ein solcher Mann würde zunächst die Erfahrung machen, daß seine Empfindung für landschaftliche Natur bestimmter geworden sei; er wird entschiedene landschaftliche Schön-

heiten stärker empfinden als die bloße Weite des Horizontes. Ein solches Gefühl für das konkret Schöne ist gar nichts anderes als ein Vorschritt der seelischen Bildung. — Die wirklichen Schönheiten der Natur aber, wie sie sich ihm eigentlich erst jetzt erschließen, sagen sie ihm auch jetzt noch mehr, als jenes schmelzende Naturgefühl dem Jüngling sagte? Die Natur selbst, die Beschaffenheit der äußeren Dinge, richtet sich wie eine erhabene Gestalt vor ihm auf. Nicht mehr ist sie jenes ihn selber in sich hineinziehende, auflösende Element. Sie spricht zu ihm wie ein geliebtes menschliches Wesen, dem wir in seinem höchst bestimmten Willen gehorchen, und dessen Eigenart es gerade ist, die wir lieben wollen. — Auch jetzt noch verdankt demnach der sinnvoll in die Natur hineinblickende Mensch ihrem Anblick unbeschreiblich viel. Sie bestärkt ihn in seinem besten Sein. Ganz deutlich erkennen wir gerade jetzt die uns tief verwandte Macht in Licht und Luft und Baum und Boden und Tier. Da ist in allen etwas, was im innerlichsten Sinn zu uns gehört. Das empfand der Jüngling auch. Jetzt aber ist dieses allen Gemeinsame in seiner eigenen Entwickelung emporgewachsen und stellt sich deshalb in ihm wie außer ihm als bestimmende Gestalt dar.

Gestehen wir, daß wir uns einen ursprünglich begabten Menschen schwerlich ganz ohne dieses höchst bestimmte, gestaltete Freundesgefühl zu den Dingen zu denken vermögen; sehr wohl aber ohne jenes schmachtende und auflösende Naturgefühl: wenigstens ist dies das Vorübergehende, jenes das Dauernde. — Setzen wir nun ganz dementsprechend fest, daß kein ernstes Kunstwerk ohne jene innere Unendlichkeit gedacht werden kann, die es der Natur vergleichbar macht und die sich als Naturstimmung, oder, vom Dichter auszugehen, als Naturgefühl in dem Werke kundgibt: diese Beziehung zum Elemente der Dinge aber wird eine ganz andere Gestalt in verschiedenen Werken und bei verschiedenen Künstlern haben können; sie wird bald mehr dem Gefühle des Jünglings für das erste Lenzesgrün, bald mehr den Empfindungen des Mannes beim Anblicke der Alpen gleichen.

„Siegfried" ist unter Wagners Werken die vollkommenste Darstellung der Natur. Da ist volle Schrankenlosigkeit der Deutung, wie im Anblick einer Naturerscheinung. Das Ganze gleicht einem Sonnenaufgang aus der Höhle Mimes zum Brünnhildenfels. Der dritte Akt, für sich betrachtet, stellt auf das bestimmteste die schwere, drückende Finsternis vor Tagesanbruch — den Kampf um den Morgen — die glühende Morgenröte, dann die Rosenwolken, welche die aufgehende

Sonne umgeben, in dem Aufsteigen Siegfrieds durch die Waberlohe — endlich aber die Erweckung der Sonne in Brünnhildens Erweckung dar. — Vergleichen wir „Siegfried" mit dem voraufgehenden und dem nachfolgenden Werke, so klingt im ersten Tage der Trilogie Frühlings-, im dritten Tage Herbststimmung an. Frühlingswonne und Frühlingswehe in der „Walküre"; Herbsttrauer, fallende Blätter in der „Götterdämmerung": die tragische Stimmung ist eine andere am Schluß der „Walküre" und bei Siegfrieds Tod. Inmitten beider Werke steht „Siegfried" wie ein Sommersonnentag: diese Stimmung besonders im zweiten, mittleren Akt; in der Sommersonne erzittert die Luft, wir fühlen uns umwoben und umsponnen, „Waldweben", wie es diesen Akt durchzieht. — Man versuche, diese Deutungen fortzusetzen; noch viele werden zu finden sein; die Natursymbolik des Werkes ist unerschöpflich, eben weil auch nicht mit einem Gedanken an eine bestimmte Allegorie gedacht ist: vielmehr gibt der Dichter durchaus nur die Geschichte Siegfrieds, das Märchen von dem Knaben, der auszog, das Fürchten zu lernen, im ursprünglichen mythischen Gewande.

Das Gedicht bleibt also beständig der bestimmten menschlichen Gestalt gewidmet. Für den Eindruck aber ist die ganze Tiefe der Dinge dieser Gestalt als Hintergrund hinzugefügt: durch die von Wagner zu größter Ausdrucksfähigkeit gesteigerten Mittel der Kunst, insbesondere durch die ihm eigentümliche Anwendung der Musik auf das Drama. Daß die Gestalt zu einer durchaus außerordentlichen und allbedeutenden wird, verdankt sie zu einem wichtigen Teile eben dieser Ausführung der Tiefe, des Hintergrundes. Zwar nicht ihren Charakter selbst, aber die eigentümliche Steigerung der Bedeutung ihres Charakters entnimmt sie ihm.

In der Dichtung nun bestärkt Siegfried sich an der Natur. „Wie Feuer brennt das Blut." Der Inbegriff des tierischen Lebens, der „ganz besondere Saft" nach Meinung des Mephistopheles — wie merkwürdig eigenartig wirkt er hier. Er ist es, der Siegfried die Vogelstimme verstehen lehrt. Er leitet den inneren Pulsschlag der Natur in des Helden Seele über. Denn dieser Vogelstimme entlauscht dann Siegfried das Geheiß zu allen seinen ferneren Thaten.

„Laßt uns den wirklichen, unentstellten Menschen in den Vordergrund unserer Anschauungen stellen!" Er entzaubert, wie Tannhäuser, die Welt. Er stellt, wie Siegfried, den gestalteten Sinn der Natur

dar. Der Mensch ist der Sinn der Natur — die Natur ist das Maß des Menschlichen.

Aber wie sollen wir das verstehen? Was ist hier das Bestimmende und was das Bestimmte? Eine Rechnung ist aufgegeben, bei welcher auf beiden Seiten der Gleichung unbekannte, veränderliche Größen stehen. Diese Erkenntnisaufgabe wäre hoffnungslos, wenn wir zu ihrer Lösung auf die Mittel der Arithmetik angewiesen wären. Anschauungen der Kunst aber geben einen noch völlig anderen Erkenntnisanhalt als der Ansatz einer Rechnung. Sie bestimmen das Gefühl in einer Richtung, in welchem es sich mit dem Sinn der Dinge mitzubewegen und sich seiner in allmählichem Erleben zu bemächtigen vermag.

Menschenwürde ist Menschenthat; dennoch können wir sie, wenn wir nur der rechten Sehkraft uns bedienen, gleichsam ablesen von den Gebilden der Natur. Das Wort Menschenwürde begegnet uns bei Wagner wohl nur einmal. Da aber wird es mit großem Nachdruck ausgesprochen. Der Begriff wird von unserem Verhältnis zu den Tieren abgeleitet. „Unser Schluß in betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird.“ Kurz vorher sagt Wagner, wir sollten die Tiere als untrügliches Zeugnis für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benutzen. Das Naturelement, wofür bei Wagner hier die Tiere eintreten, wirkt leitend und bestärkend, wenn es vom Menschen mit dem rechten Bewußtsein erfaßt wird. (10, 270. 264. 268.)

Diese Beziehung zwischen Natur und Mensch darf unser Nachdenken wohl beschäftigen: die Beziehung zwischen äußerer und innerer Natur, die Beziehung zwischen Erscheinungen und Seele. Wir sagten soeben, daß es notwendigerweise verunglücken müsse, sie als mathematisch bestimmbar herauszurechnen. Wir wollen es mit einem physikalischen Gleichnis versuchen. In der Natur ist gleichsam ein Fluidum latent, welches aber nur bei Berührung eines ganz bestimmt geformten Körpers heraustritt und wirkt. Hier ist ein Metall, darin schlummern galvanische Kräfte; eine Menge von Körpern gleiten wirkungslos daran vorüber, alles Filz- und Moderhafte weist jene Kräfte nur tiefer in das Innere des Metalls zurück; jetzt aber knüpfe ich den bestimmt

geformten Stahl- oder Golddraht an: und sogleich kreist der Werdestrom. — Die große Unvollkommenheit auch dieses Bildes ist kein Zufall. Denn das Verhältnis, welches wir hier betrachten, wird eben von der spezifischen Beschaffenheit des Seelischen in seiner Wechselbeziehung zu Körperlichem hervorgebracht. Demnach können die dem mechanisch-physikalischen Bereich entnommenen Vergleichungen dies Verhältnis in seiner Eigenart nicht bezeichnen. „Gefühl ist alles." Aber bewußtes Gefühl, besonnenes Empfinden muß dem Menschen in dieser wichtigsten Angelegenheit zugemutet werden.

„Kein Lebendiges ist ein Eins, immer ist's ein Vieles," sagt Goethe. Leben ist nicht vorhanden, wo ein einzelnes Wesen sich in sich verschließt. Es muß den Boden finden, in welchem es Wurzel schlägt, den Himmel, zu welchem es emporstrebt. Reges Verlangen, beständiges Bedürfen von Thaten, Eindrücken, kurz Wirklichkeiten, ist Inhalt des Lebens. „Wo das Verlangen gar nicht vorhanden ist, ist die Leblosigkeit: wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erschwert ist, d. h. die Thätigkeit gehindert wird, da ist das Leiden; wo dem Verlangen die Erfüllung gänzlich versagt ist, da ist der Tod". (Wagner, Nachlaßband S. 65.) — Beständige Berührung zwischen Natur und Mensch ist das Werdevermögen insbesondere des seelischen Lebens. Chaos und Kosmos ist gleichermaßen in beiden angelegt. Das Chaos herrscht, solange die mechanischen Kräfte sinnlos walten — solange das Begehren und Verlangen einer Menschenseele in seiner Grenzenlosigkeit sich verzehrt. Aber in einem bestimmten Wechselverhältnis tritt sogleich aus beiden Begebenheiten Kosmos hervor. Das Göttliche ist eine Schöpfung des Lebens, welche sich vollzieht, wenn diese sehr bestimmte gestaltende Beziehung eintritt zwischen Mensch und Mensch, zwischen dem Menschen und der Tierwelt, zwischen dem Menschen und der allbefassenden Natur. Dann steht es sogleich da, fest und ewig und unverbrüchlich, wie der Lichtstrahl in Wetterwolken und Gewittersturm.

Chaos und Kosmos sind sowohl im Menschen als in der Natur; Schöpfung, Gestaltung tritt aus beiden durch einen und denselben Akt hervor; Tannhäusers Seelenliebe und das Erwachen der Natur —, Siegfried und der Wald, das Lindwurmblut, der Vogelsang — die erlöste Kundry und die Blumenaue. — Du fragst: bin ich es denn, der den Kosmos allerwärts erschaffen kann? In jedem Falle kein anderer als du. Das Schicksal ist Winternacht oder Frühlingsmorgen; es liegt in deiner Seele, was es hierzu macht. Ja, antwortest du,

einmal habe ich das wohl empfunden. Da sprachen die Dinge zu mir, da schien mir alles zu gehorchen; glänzend türmten sich am hellen Sommerhimmel die weißen Wolken auf, ihr Licht traf, weckte mich, es rief mich auf; da füllte die Nähe Gottes meine Seele; ich faßte den Entschluß, der mein ferneres Leben bestimmte. Und nun — ich fühle mich ermatten, verzagen, die Gunst des Schicksals zerstob wie Wolkenschleier — — dann ist das Gestaltende nicht mehr so stark in dir, als es in jenem Augenblicke war. Die Dinge sind unbarmherzig. Verlierst du dich, so entschwindet alles, was in ihnen gütig, trefflich war.

Das Chaos ist sowohl im Menschen als in der Natur. Bei den letzten belgischen Unruhen trieben die Aufständischen bei Verbrennung eines Schlosses die Pferde in die Flammen. Was sind im Vergleiche zu einer solchen That die Zerstörungen eines Bergsturzes oder einer Wasserflut? Das Erdbeben von Lissabon im vorigen Jahrhundert riß die ganze denkende Welt aus ihrem optimistischen Schlummer auf. Hier aber ist ein Schlimmeres, als wenn der Boden unter unseren Füßen wankt. Denn letzten Halt und Festigkeit gewinnen die Dinge immer nur aus unserem Inneren, da alles andere in beständigem Wechsel umgeht. Wenn nun im menschlichen Inneren sich ein großes Nichts, eine Leere, ein Taumel zeigt, dann muß uns grauen. Der Mensch soll den Dingen ihren Sinn entringen. Hier tritt an die Stelle des Sinnes teuflischer Widersinn. Vor Haß und Entrüstung gegen die unglücklichen Einzelnen, welche jene That verübten, wollen wir uns bewahren. Aber mit Entsetzen blicken wir auf den geschichtlichen Zustand, aus dem mit Notwendigkeit die Vernichtung der Seele sich zu ergeben scheint.

Wo also finden wir den wirklichen, unentstellten Menschen? — Als natürlich gelte uns der Mensch, welcher dem Verhältnis zu den einfachsten Gegebenheiten der Natur eine seelische Bedeutung abgewinnt. Staunen und Ehrfurcht: dies sind die wahrhaft menschlichen Eigenschaften. Wo an Stelle des großen Erstaunens über die Eindrücke der Natur und des Lebens ein dumpfes Starren tritt, da ist die edelste Möglichkeit in, um und über uns bedroht. Die Unglücklichen, denen ein schweigender Wald nicht ein Unaussprechliches sagt: es sind die Gespenster unter der Gestalt von Menschen, welche unser Dasein so arg verschränken und verwüsten. Sie sind mit allem schnell zu Ende; die Sinnesart Mephistos: „da ist für mich nichts Neues zu erfahren.“ Gebt ihnen Millionen, gebt ihnen Macht über Menschen und Dinge — was für eine Welt lassen sie entstehen? Sie bauen sich Städte, vor denen wir wiederum in die Wälder fliehen. Sie

thun Thaten, vor denen wir wiederum nur in tiefstem, weltenfernem Schweigen unsere Zuflucht finden.

Bewahrerin jenes Erstaunens aber ist die Kunst, weil sie die Dinge in ein wunderbares Licht stellt, welches den Hinzutretenden hellsichtig für ihre Bedeutung macht. Bewahrer dieses Erstaunens ist der schaffende Künstler, weil er sich eine Fülle von Eindrücken und Ereignissen seelenvoll gedeutet hat und ihre gemeinsame Bedeutung nun in einer einzigen Gestalt zum Ausdruck bringt.

Aus den dunkeln Tiefen eines gespenstischen Verhängnisses auftauchend, sucht das Schiff des fliegenden Holländers die Küste, das feste Land. Der Rastlose sucht das Weib, das ihm Treue hält. — Aus den lichten Wolken einer idealen Welt gleitet der Nachen Lohengrins einher. Zu Erdenthaten fühlt der Reine, Hochbeglückte, sich bestimmt. Auf dieser Erde, auf dem Werdeboden seiner Thaten, sucht er das Weib, das an ihn glaubt. — Als menschliche Gestalt tritt ihnen beiden auf dem Ankerboden ihrer Thaten entgegen, was das Naturelement der Erde in höchster Steigerung dem Menschenleben bieten kann: Maß, Erfüllung, Inhalt. „Das Weib ist dem Manne das ewig klare und erkenntliche Maß der natürlichen Untrüglichkeit." (Ges. Schriften III, S. 393.)

Unsichtbar-sichtbar, allverbreitet in Meer und Land, atmet in allen Dingen eine große Ahnung: verdichtet zu einem einzigen, innigen Erlebnis zweier Menschen wird sie kund. Glücklich oder glücklos füllt dies Erlebnis ein sonst schrankenloses Dasein aus, thut es einer unendlichen Seele genug. Wir nannten dieses Erlebnis bereits. Es ist die erlösende Macht im „Tannhäuser", im „Faust". Ein zarter Hauch des innersten Empfindens, welcher jedoch in Wahrheit als der ewigfeste Kern sich darstellt, ohne welchen diese ganze so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen durchaus nichts anderes wäre als ein bestandloses düsteres Wirrsal — Seelenliebe, jenem Erstaunen im Anblick der Natur, jener Ehrfurcht vor den Dingen tief verwandt.

Sehr weit haben wir uns hiermit von den Darstellungen des Kunstwerks in Betrachtung der Welt und des Lebens leiten lassen. Zu weit: so muß es jedem erscheinen, der den Begriff von Kunst ihrem modernen, alltäglichen Betriebe entnimmt.

Alle Deutungen und Betrachtungen über Werke Wagners, alle sogenannte Wagnerlitteratur überhaupt, kann nur verwirrend wirken, solange man meint, Wagner habe Theaterstücke geschrieben wie andere,

nur vielleicht etwas besser und wirkungsvoller als sie. Vielmehr ist es mit Wagners Werken auf die Vernichtung des modernen Theaters abgesehen. Ein völlig anderes wird hier gewollt, eine neue Kunst.

Wenn noch heute die Werke Wagners von den Hof- und Stadttheatern verschwänden, und einzig in Bayreuth zur Darstellung kämen, so lange bis man auch in anderen Städten Festspielhäuser nach dem Muster von Bayreuth zur ausschließlichen Aufführung Wagnerscher Werke baut: so wäre eigentlich erst hiermit die Bedingung zur Verständigung über diese Werke gegeben. Ihre durchaus außerordentliche innere Beschaffenheit verlangt eine völlig eigenartige, ihr angemessene Form. — Sehen wir uns doch einmal mit einem einzigen Ueberblicke in dem Jahrhundert der Maschinen und Kasernen um. Nüchternheit, Straffheit, stoffliche Ueberfülle, Ueberlastung an Mühe und Arbeit überall. Da tritt ein deutscher Musiker einher, der uns wieder Märchen erzählt. Urmythen setzt er in seinen Gedichten an die Stelle der von dem historischen Sinne der Zeit geforderten beglaubigten Geschichtsereignisse. An Stelle der einen modernen Zuschauer fesselnden theatralischen Intrigue stellt er die großen Grundthatsachen des Lebens dar, die allereinfachsten Begebenheiten, zwischen wenigen Personen sich abspielend. — Das Verständnis dieser Erscheinung kann nicht im Berliner Hoftheater oder in Abonnementskonzerten gewonnen werden.

In Bayreuth selbst aber ist noch fast jeden Zuhörer des „Parsifal" und des „Ringes" ein Gefühl davon angekommen, daß er hier, als Vorführung eines Bühnenwerkes, ein Erlebnis gehabt, eine mit wenig anderem, am wenigsten mit einem gewöhnlichen Theaterabend vergleichliche Erfahrung gemacht habe. Ein Erlebnis, wie wenn er zum erstenmal als Jüngling in den Wald trat und zum erstenmal den Frühling sah. Wenn wir diesem tiefen, eigentümlichen Erlebnis nun fernerhin nachdenken, so wird es uns vielleicht bald einmal begegnen, daß es uns leichter wird, ein Unglück zu überwinden, weil wir es mit größerem Sinne anblicken; daß wir einem freundlichen Lebensumstande etwas abzugewinnen wissen, anstatt nur so darüber hinzustümpern; daß etwas vom Siegfriedwesen, ja vom Karfreitagszauber in uns thatkräftig weiterlebt. Diese Werke, mit ihrem so großen Reichtum an Gebilden der Phantasie, sind dennoch keine Träume des Wahns; das, was in ihnen selbst die Gestalt überall hervortreten läßt, ist eine unvergleichliche Seelenkraft; sie gilt es, durch gesteigertes Bewußtsein von der Bedeutung der Wagnerschen Kunst, unserer Zeit anzueignen.

Das Werk von Bayreuth.

Die Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung von Karl Heckel.

Bei den hier folgenden Mitteilungen über die ersten Bekundungen der Absicht Wagners, den „Ring des Nibelungen" in einem eigens hierfür zu erbauenden Theater aufzuführen, mußte ich das Wesentlichste hierüber den bekannten Veröffentlichungen des Meisters selbst entnehmen, während ich bei der Darstellung der Bemühungen um die Verwirklichung dieses Planes über sechzig (sämtlich ungedruckte) Briefe Richard Wagners an meinen Vater Emil Heckel in Mannheim zu benutzen hatte. Ich wurde durch diese Briefe, sowie kurze Aufzeichnungen meines Vaters über die Entwickelung des Unternehmens und gesprächsweise erfolgter Mitteilungen Wagners in den Stand gesetzt, in meinem Beitrag besonders über solche Angelegenheiten ausführlich zu berichten, bei welchen dem Empfänger erwähnter Briefe selbst mitzuwirken gestattet war. Dagegen mußte ich mich bei Mitteilungen von anderer Seite ausgegangener oder unterstützter Bemühungen für das „Bayreuther Werk" oft nur auf die einfache Erwähnung dieser Bestrebungen oder Erfolge beschränken, um nicht schon an anderen Orten Berichtetes zu wiederholen.

In einer „Mittheilung an seine Freunde", datiert vom November 1851, legte Richard Wagner den Plan zur Aufführung des „Ring des Nibelungen" zum erstenmal öffentlich vor. Es heißt dort: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganze bilden soll, habe ich dennoch keine ‚Repertoirestücke' nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen

nebst dem Vorspiele aufzuführen; den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen."

Im Herbste 1852 vollendete Wagner die Dichtung des „Ring des Nibelungen", und in der Jahreswende von 1853 zu 1854 begann er die Ausführung der Komposition derselben. Im Frühjahre 1857 war die Musik des „Rheingold", der „Walküre" und eines großen Teiles des „Siegfried" vollständig ausgeführt. Die qualvolle Stimmung, welche ihn zwang, seine Arbeit zu unterbrechen, schilderte der Meister in dem „Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles ‚Der Ring des Nibelungen' bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten".

Diese Veröffentlichung der Dichtung erfolgte im Jahre 1863. Wagner konnte sich dazu nicht frohen Herzens entschließen. Ihm war es um die lebendige Aufführung zu thun, nicht um die Uebergebung „eines bloßen dramatischen Gedichtes, eines poetischen Litteraturproduktes" an die bücherlesende Oeffentlichkeit. Konnte auch durch die Herausgabe der Dichtung die Hoffnung geweckt werden, derselben die allgemeine Beachtung zuzuwenden und so die Möglichkeit der Aufführung zu gewinnen, Wagner hegte diese Hoffnung nicht. „Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die ‚That'. Die steht leider nicht in meiner Macht!" so schloß er das zur Herausgabe der Dichtung verfaßte Vorwort. (Ges. Schriften und Dichtungen Band VI.) Der Plan der Aufführung des „Ring des Nibelungen" ist in demselben ausführlich mitgetheilt. Schon vor der Herausgabe der Dichtung hatte Wagner einige nähere Freunde von seinen Absichten, die Art der Aufführung betreffend, unterrichtet. Wie wenig er verstanden wurde, bekunden seine Worte: „Man hörte mich an und wußte nichts dazu zu sagen. Wer mir im thätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen."

Zur Beschaffung der materiellen Mittel für eine erste Aufführung seines Werkes stellten sich Wagner zwei Wege dar. Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, und die thätige Hilfe eines Fürsten. Auf dem ersten Wege zum Ziele gelangen zu können,

durfte er nicht hoffen, wenn er bedachte, „wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren". Eher durfte er die Verwirklichung seines Planes auf dem zweiten Wege erwarten, erwägend welche Summen deutsche Fürsten verwandten zur Unterstützung der Operntheater, deren verderbliche Wirkung auf den Kunstsinn der Deutschen er so deutlich nachgewiesen hatte. Aber nach vielen Erfahrungen seines Lebens, welche er als Enttäuschungen zu bezeichnen hatte, konnte er nur im Tone des Zweifels fragen: „Wird dieser Fürst sich finden?" — um es dann mit schmerzender Wehmut auszusprechen: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben, darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden."

Dieser Fürst fand sich doch! Durch König Ludwig den Zweiten von Bayern wurde es Richard Wagner ermöglicht, sein Werk zu vollenden. Welch ein Sturm von Widerwärtigkeiten für den Beschützten und den Beschützenden heraufzog, dessen können wir nur mit tiefster Empörung gedenken. Wohin Wagner kommen, wohin er fliehen mochte, was er zu beginnen, was er zu unterlassen sich veranlaßt fühlte, der Insektenschwarm gehässiger Journalisten verfolgte ihn überall und immer. Er unterlag ihnen nicht, aber sein Werk haben sie aufgehalten, das ist ihre That.

Als nach den ruhmreichen Waffenthaten des geeinigten Deutschlands in den Jahren 1870 und 1871 das Verständnis für deutsche Sitte und Art wiedererwachte, da erachtete Richard Wagner den Zeitpunkt zur „That" gekommen. Er durfte sich entschließen, „die gedeihlichen Elemente der von ihm ersehenen Kunst unter derselben Fahne zu sammeln, welche über das so hoffnungsvoll wiedererstandene Deutsche Reich dahinwehte".

Im April 1871 erließ Wagner unter dem Titel „Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen" eine Mitteilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst. (Ges. Schriften X, S. 374.) Er legte in dieser Schrift nochmals den schon im Vorwort zur Herausgabe der Dichtung mitgeteilten Plan vor, erläuterte denselben, betonte besonders die Unoriginalität der theatralischen Leistungen der Operntheater und wies auf den Nutzen hin, welchen diese Theater zu gewinnen vermögen aus dem Vorbild einer durch höchste Korrektheit ausgezeichneten Aufführung eines Werkes, das ihrer verderblichen Wirkung entzogen bliebe. Er erklärte ferner, daß „der Ring des Nibelungen in einem Stile aus-

geführt sei, dessen Berechtigung er für jetzt nur durch eine solche korrekte theatralische Vorführung nachzuweisen vermöge", und fuhr fort: „Zunächst glaube ich, einzig an die thätige Unterstützung wirklicher Freunde meiner Kunst und Kunsttendenzen mich wenden zu dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mithilfe zur Erreichung meines Zweckes, einer Aufführung meines großen Bühnenfestspieles nach meinem Sinne, anempfehle. Diese fordere ich demnach förmlich hiermit auf, durch einfache Anmeldung ihrer meinem Unternehmen förderlich gewogenen Gesinnung, sich mir namhaft machen zu wollen. Bin ich so glücklich, auf diesem Wege zu einer genügenden Hoffnung zu gelangen, so soll den angemeldeten Gönnern meiner Unternehmung das einfache Mittel angezeigt werden, welches sie in den Stand setzen wird, sich in einem Vereine Gleichgesinnter zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden Aufführungen zu machen."

Dieser Aufforderung leistete Emil Heckel in Mannheim Folge, indem er in einem Briefe vom 15. Mai 1871 den Meister bat, ihm mitzuteilen, welche Aufgabe zunächst der thätigen Unterstützung der Freunde seiner Kunst harre, da er entschlossen sei, zu dem Gelingen des großen nationalen Unternehmens nach Kräften beizutragen. Wagner nahm dieses Anerbieten an und verwies den ihm persönlich unbekannten Freund seiner Kunst an K. Tausig in Berlin mit der Nachricht, daß dieser die vorläufige Geschäftsführung bis zur Konstituierung eines Patronatausschusses übernommen habe.

Heckel suchte hierauf Tausig in Berlin persönlich auf. Dieser nach Wagners eigenem Zeugnis „ungemein begabte und energische Mann" hatte die Angelegenheit der Beschaffung der materiellen Mittel zur Aufführung des Bühnenfestspieles als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe erfaßt. Mit einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich Wagners Kunst befreundeten Gönnerin Freifrau Marie von Schleinitz hatte Tausig den Plan entworfen, die nötige Anzahl Patrone der Unternehmung zu werben. — Der in Uebereinstimmung mit diesem Plane verfaßte Aufruf Richard Wagners vom 12. Mai 1871 enthält die Mitteilung: „Die Gesamtkosten für die Vorbereitung und Aufführung des Bühnenfestspieles ‚der Ring des Nibelungen' sind auf 300 000 Thaler veranschlagt. Diese Summe soll in der Weise beschafft werden, daß tausend Patronatscheine zu dreihundert Thalern bei den Freunden und Förderern dieses nationalen Unternehmens untergebracht werden. Der Besitz eines solchen Scheines sichert einen Platz für sämtliche Aufführungen des Festspieles. Es ist jedem Patrone

freigestellt, mehrere dieser Scheine zu erwerben; dagegen ist es auch gestattet, daß drei Teilnehmer an einem dieser Scheine partizipieren, deren jeder dann das Anrecht auf einen Platz zu je einer der Aufführungen des Festspieles erwirbt."

Heckel sprach Tausig sein Bedauern darüber aus, daß dieser Plan, weil er von dem Einzelnen einen Beitrag von mindestens hundert Thalern verlange, den weniger bemittelten Freunden der Kunst Richard Wagners ihre Beteiligung bei der Förderung des Unternehmens nicht gestatte. Sein Vorschlag, wie durch Empfangnahme kleinerer Beiträge auch diesen ihre Mitwirkung zu ermöglichen sei, fand den Beifall Tausigs, und so unternahm es Heckel, nach Mannheim zurückgekehrt, dort mit einigen Freunden der deutschen Kunst einen „Wagner-Verein" zu gründen, dessen Ziele aus den hier folgenden Statuten ersichtlich sind:

Wagner-Verein in Mannheim.

Verein zur Förderung des großen nationalen Unternehmens:

Die Aufführung des Bühnenfestspieles

„Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner.

1) Alle Freunde und Förderer der Kunstbestrebungen von Wagner können Mitglieder des Vereins werden und verpflichten sich dieselben für die Jahre 1871, 1872 und 1873 pro Jahr einen Beitrag von 5 Gulden zu leisten.

2) Von den dadurch erlangten Mitteln werden Patronatscheine erworben, die unter den Mitgliedern verlost werden.

3) Jedes Mitglied erhält daher eine Nummer und bei doppelter Einzahlung (10 Gulden pro Jahr) zwei Nummern u. s. w.

4) Ist eine Anzahl von 35 Mitgliedern gewonnen, so kann ein ganzer Patronatschein erworben werden, welcher zur Beiwohnung von 3 ganzen Aufführungen des Bühnenfestspieles berechtigt; also von 35 Mitgliedern erhalten 3 Mitglieder durch das Los je $^1/_3$ eines Patronatscheines, der zur Beiwohnung einer ganzen Aufführung des Bühnenfestspieles (4 Abende: Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) berechtigt.

5) Das weitere Ziel des Vereins ist, Konzerte und Vorträge zum Besten der Vereinskasse zu veranstalten.

6) Die auf solche Weise erworbenen Beträge werden nach Deckung der Vereinskosten ebenfalls zum Ankauf von Patronatscheinen ver-

wendet, welche mit den durch die Mitgliederbeiträge erstandenen Patronatscheinen unter den Mitgliedern verlost werden.

7) Die Verlosung sämtlicher erworbenen Drittels-Patronatscheine findet im Jahre der Bayreuther Aufführungen des Nibelungen-Rings statt.

8) Der Verein kann diejenigen, welche sich um die Bestrebungen desselben besondere Verdienste erwerben, zu Ehrenmitgliedern ernennen, die jedoch als solche an der Verlosung nicht teilnehmen.

Mannheim, 1. Juni 1871.

Der Vorstand genannten Vereines bestand aus den Herren: Emil Heckel, A. Hänlein, Friedrich Koch, Ferdinand Langer und Dr. Zeroni jr.

Auf den Vorschlag Heckels, die Gründung von Wagner-Vereinen auch in anderen Städten anzuregen, antwortete Tausig in einem Briefe vom 17. Juni 1871: „Ich habe nichts gegen die Ausführung Ihres Planes ‚Wagner-Verein' einzuwenden, als daß wir auf Schwierigkeiten und Verzögerungen mit der Flüssigmachung des Patronatgeldes stoßen werden. Da das Theater, d. h. der Bau und andere Vorbereitungen, schon Ende dieses Herbstes in Angriff genommen wird, so müssen wir bald über Mittel disponieren können."

Auf den nächsten Brief von Mannheim an den eifrigen Förderer des großen Unternehmens blieb die Antwort aus — — — Tausig war am 17. Juli 1871, erst dreißig Jahre alt, in Leipzig gestorben. An seine Wirksamkeit hatten sich große Hoffnungen geknüpft; denn er war dem Unternehmen treu und ehrlich ergeben und besaß in hohem Grade die Fähigkeiten, um die Aufgabe, die er sich selbst gestellt hatte, auszuführen. Wie schwer der Verlust dieses Mannes wog, zeigte sich am deutlichsten in Berlin. Hier hatte Tausig ein Orchester zu bilden beabsichtigt, um durch dasselbe unter seiner Leitung Bruchstücke aus Wagnerschen Werken im Konzertsaale richtig zu Gehör zu bringen und so das Verständnis für die Kunst Richard Wagners und für die Bedeutung des großen Unternehmens wesentlich zu fördern. Diese durch Tausig in den Stil der dramatischen Werke Wagners eingeführten Musiker sollten dann den Kern des bei den Bühnenfestspielen mitwirkenden Orchesters bilden. Durch Tausigs Tod wurde dieser Plan zerstört.

Nachdem sich noch nach dem Muster des Wagner-Vereins in Mannheim Vereine in Wien, München und Leipzig gebildet hatten, schlug Heckel, um ein Zentrum für die Strahlen der gesonderten Bemühungen zu schaffen, die Gründung eines „Deutschen Wagner-

Vereins" vor, und übersandte dem Meister, welcher den Gedanken gut hieß, den Entwurf zu einem Aufruf. Wagner antwortete am 13. Nov. 1871 von Luzern aus: „Ich schicke Ihnen sogleich Ihren Entwurf, welchen ich vollkommen billige, wieder zurück. So möge denn die Sache ihren Lauf nehmen und der Deutsche zeigen, daß er es endlich versteht, so ernsten und anhaltenden Bemühungen für einen schmachvoll verwahrlosten und dabei so unbegrenzt einflußreichen Zweig der öffentlichen Kunst, an welche ich mein Leben gesetzt habe, auch die nöthige Beachtung zu schenken. Schön, ermuthigend ist es, auf Leute Ihres Schlages, bester Herr Heckel, zu treffen."

Der erwähnte Aufruf wurde von vielen Zeitungen vollständig, von anderen auszugsweise mitgeteilt. Es hieß in demselben: „Der Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins geht von der Idee aus, daß in der beabsichtigten Gründung einer ausschließlich zu Musteraufführungen bestimmten Kunststätte der Keim einer Nationalbühne zu sehen ist, wie sie dermalen kein anderes Volk besitzt, würdig des idealen Strebens einer Nation, die einst auf dem Gebiete der Kunst und Litteratur zuerst das Gefühl ihrer Kraft und Bedeutung wiedergefunden hat."

Es folgte dann die Aufforderung zur Gründung neuer Wagner-Vereine und die Mitteilung, daß der fertige Plan zur organischen Verbindung derselben zu einem „Deutschen Wagner-Verein" durch den unterzeichneten Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins zu erhalten sei.

Außer den schon erwähnten Wagner-Vereinen in Mannheim (Juni 1871), Wien, Leipzig, München (August 1871) bildeten sich noch Wagner-Vereine in Berlin (November 1871), Dresden, Mainz (Januar 1872), Bayreuth (Februar 1872), Darmstadt (April 1872), Berlin: Akademischer Wagner-Verein (April 1872), Köln (Mai 1872), New York (September 1872), Berlin (November 1872), dann in Brüssel, London, Nürnberg, Pest, Prag, Regensburg, Petersburg, Graz (Zweigverein des Mannheimer Wagner-Vereins), Braunschweig (ebenso), Wien: Akademischer Wagner-Verein (Februar 1873), Harlem (November 1873). Im April 1874 wurden dieselben durch Gründung eines Frauen-Wagner-Vereins in Mainz auf fünfundzwanzig Vereine ergänzt.

Im Frühjahre 1871 nahm Wagner zum erstenmal Bayreuth für seinen Zweck in Augenschein. Fand er auch das markgräfliche Opernhaus nicht benutzbar, so entsprach doch die Eigentümlichkeit und

die Lage der Stadt selbst seinen Wünschen. Am 1. November 1871 schrieb er in einem Briefe nach Bayreuth: „Warum ich für die Ausführung meines Planes mir gerade Bayreuth ausgewählt, wird ohne vorbehaltene nähere Mittheilung meinerseits für jetzt aus den Anforderungen, welche ich für dieses Lokal aufstellte, nicht unerräthlich sein. Der Ort sollte keine Hauptstadt, mit stehendem Theater, auch keine der frequentirten großen Badeorte sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden; er sollte dem Mittelpunkt von Deutschland zu gelegen, und ein bayerischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Uebersiedelung für mich dabei denke und diese nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muß." (Bayreuther Blätter IX, 1.) Noch im Herbst 1871 besuchte Wagner abermals Bayreuth, um mit den bürgerlichen Behörden der Stadt in unmittelbaren Verkehr zu treten und Vorbereitungen für den Bau des Bühnenfestspielhauses zu treffen.

Um der Beschaffung der materiellen Mittel hierfür selbst möglichst Vorschub zu leisten, hatte der Meister im Juni 1871 auf die Einladung des Wagner-Vereins in Mannheim dort ein Konzert zu dirigieren, die Erfüllung dieses Wunsches für den Herbst zugesagt und bald darauf mitgeteilt, daß das Programm aus einer Beethovenschen Symphonie und einigen Wagnerschen Vorspielen bestehen würde.

Am 16. Dezember vormittags verließ der Meister Bayreuth und traf halb zwölf Uhr nachts in Mannheim ein, von vielen Mitgliedern des Wagner-Vereins am Bahnhof lebhaft begrüßt. Den nächsten Tag kam Frau Cosima Wagner aus Luzern an. Die zum Konzert getroffenen Vorbereitungen fanden den Beifall des Meisters. Er erzählte, daß das groß gedruckte Programm des Konzertes besonders durch die Mitteilung „die Konzerteinnahme wird dem Fonds zur Gründung einer Nationalbühne in Bayreuth zugewendet" daselbst die Zuversicht für das Gelingen des Unternehmens und dadurch auch die Willigkeit thätiger Teilnahme vermehrt habe. Die Mitglieder der Orchester der beiden Hoftheater in Mannheim und Karlsruhe hatten uneigennützig ihre Kräfte dem Meister zur Verfügung gestellt. Die Proben wurden am 18. und 19. Dezember abgehalten. Schon zur Hauptprobe fand sich ein zahlreiches Publikum nicht nur aus Mannheim, sondern auch aus Heidelberg, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt 2c., selbst aus Würzburg, Basel und München ein. Zu dem Konzert, welches am 20. Dezember im festlich geschmückten Konzertsaale des Hoftheaters stattfand, trafen auch aus Karls-

ruhe das großherzogliche Paar, der Erbgroßherzog und die Prinzessin Wilhelm ein. Das Konzert wurde nicht, wie zuerst beabsichtigt war, mit dem Vorspiele zu „Lohengrin" eröffnet, sondern mit dem Werke, durch welches Wagner seiner Freude über die Einigung Deutschlands so gewaltigen Ausdruck gegeben hat — dem Kaisermarsch — eingeleitet. Dann folgten:

1) Ouvertüre zur „Zauberflöte",
2) Beethovens A-Dur Symphonie,
3) Vorspiel zu „Lohengrin",
4) Vorspiel zu den „Meistersingern",
5) Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde".

Die allgemeine Begeisterung äußerte sich durch lebhaften Jubel. Bei dem Festmahle nach dem Konzert feierte Herr Dr. Zeroni in längerer Rede den Meister. Dieser antwortete hierauf (nach flüchtigen Aufzeichnungen Richard Pohls): „Es ist mir unmöglich, diese Rede ohne Erwiderung zu lassen, in welcher mit großer Natürlichkeit und in herzlichster Weise Gedanken von hoher Bedeutung ausgesprochen wurden, die recht unmittelbar den Eindruck der Ereignisse wiedergeben. Der Festredner hat meine Beziehungen zu Mannheim tief empfunden, sinnig gedeutet und ausgesprochen. Man hat gefragt, wie es kommt, daß ich mich gerade hierher gewendet habe. Die große Vergangenheit Mannheims, der stets rege Sinn für Kunst und Künstler, der hier herrscht, sind für mich wohl schon Anziehungs- und Anknüpfungspunkte gewesen. Es hat sich mir aber auch ein eigener Sinn dafür ausgebildet, wo das Echte, das Deutsche in Gesinnung und That zu suchen ist. Das findet man nicht in den größten Städten, nicht in den Residenzen, sondern in den Städten, wo echtes Bürgertum und echter Bürgersinn herrscht. Seit einer Reihe von Jahren wußte der Deutsche kaum noch, wo für seine Sitte und Art die eigentliche Heimat zu finden ist. Das deutsche Wesen müßten wir oft nur erraten, wenn es sich nicht in unseren großen Denkern, Dichtern und Musikern so herrlich bekundet und erhalten hätte, und wenn wir nicht wüßten, daß der fruchtbringende Boden für ein festbegründetes bürgerliches Dasein auch der für unsere echt nationale Gesinnung ist und bleibt, während alles, was nach außen strebt, in Gesinnung und That unnational wird. Man hat mich oft verwundert gefragt, wie es kommt, daß ich das kleine Bayreuth als Stätte für mein Festtheater mir ausersehen habe. Diesem kleinen Ort den Vorzug vor weit größeren zu geben, haben mich dieselben Gründe bestimmt. Zu-

dem liegt Bayreuth mitten im Herzen Deutschlands, von allen Seiten leicht erreichbar und zugleich in Bayern, dem Lande, dessen König mir so große Huld bewiesen hat. Dem König verdanke ich es, daß es mir vergönnt war, meine Werke in Ruhe zu vollenden. Damit aber die Gedanken zur That werden konnten, bedurfte ich der Mithilfe enthusiastischer Freunde, die sich um mich scharten. Korporativ ist Mannheim der erste Ort gewesen, der mir hierbei in selbständiger Initiative entgegenkam. Die Mannheimer haben in mir zuerst den Glauben an die praktische Verwirklichung meiner Pläne befestigt, sie haben mir bewiesen, wo für den deutschen Künstler der wahre Boden zu suchen ist: im Herzen der Nation. Schon der Name bezeichnet Mannheim als einen Ort, wo ‚Männer heimisch' sind; Bayreuth aber ist ein durch die Kultur noch unentweihter, echt jungfräulicher Boden für die Kunst. Aus der Verbindung beider soll ein neues, jugendlich kräftiges Kunstleben entsprießen. Dieses hoffe ich zuversichtlich und bringe ein Hoch aus auf die Freunde meiner Kunst in Mannheim, auf die ersten Gründer und Vorsteher des Wagner-Vereins!"

Zu einer kleinen Privatunterhaltung für sich und sehr wenige nächste Freunde hatte Wagner sich brieflich einige Musiker erbeten und nur mitgeteilt, daß er dieselben zum Durchspielen einer kleinen Privatkomposition wünsche. Am Vormittag des 20. Dezember überraschte er nun diesen kleinen Kreis von Freunden mit der Vorführung des damals noch nicht veröffentlichten Siegfriedidylls, welches zum erstenmal zum Geburtstagsfeste Frau Wagners in Triebschen unter Hans Richters Leitung gespielt worden war.

Am 21. Dezember reiste Wagner nach Luzern zurück. Aber schon im Januar 1872 forderte das große Unternehmen seine persönliche Anwesenheit in Berlin, bei welcher Gelegenheit eine Unterredung wegen der Bühnenfestspiele in Bayreuth zwischen ihm und Bismarck stattfand. — Auf das Konzert in Mannheim, über welches Richard Pohl ausführlich berichtet hat (Pohl: Richard Wagner, Studien und Kritiken Seite 186 ff.), folgten noch solche in Wien, Hamburg, Berlin und Köln.

In einer Mitteilung an die deutschen Wagner-Vereine, welche am 5. Januar 1872 im „Musikalischen Wochenblatt" veröffentlicht wurde (das Manuskript besitzt Emil Heckel in Mannheim), gedachte der Meister der Thätigkeit der Vereine und befürwortete den Zusammentritt aller Lokalvereine zu einem allgemeinen deutschen Verein. Er ermahnte dieselben ferner, durch den Eifer für die praktischen In-

teressen niemals die ideale Bedeutung der Unternehmung zu schädigen, und sprach die Absicht aus, außer den den Patronen zu überlassenden tausend Zuschauerplätzen mindestens noch fünfhundert zu gänzlich freier Vergebung an Unbemittelte freizuhalten. — Die geplante Verbindung zu einem „Deutschen Wagner-Verein" kam nicht zustande. Nachdem statt diesem in Bayreuth die Bildung eines Verwaltungsrates des Unternehmens erfolgt war, welcher aus den Herren Muncker, Feustel und Kaefferlein bestand, forderte der Meister die Vereine auf, Bevollmächtigte zu einer Zusammenkunft in Bayreuth am Tage der beabsichtigten Grundsteinlegung des Theatergebäudes, nämlich am 22. Mai 1872, abzuordnen. Seinen näheren Freunden hatte Wagner schon früher die Absicht mitgeteilt, bei der Grundsteinlegung die „Neunte Symphonie" aufzuführen. So schrieb er am 16. Februar 1872 nach Mannheim: „Für die ‚Neunte Symphonie' werbe ich bereits, und erwarte in betreff der Instrumentisten in kurzem die bestimmenden Nachrichten. Glückt die Grundsteinlegung nach meinem Programm, so verhoffe ich mir von dem Eindruck davon viel gute Hilfe." Ueber das Fest, welches, wie geplant, am Geburtstage des Meisters stattfand, erzählt er selbst in dem Aufsatze „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben". Ausführlich beschrieben wurde die Feier in den Nummern des „Bayreuther Tageblatt" vom 21. bis 25. Mai 1872. Als die Bedeutung des Festes so überaus treffend bezeichnend sei das Telegramm seiner Majestät des Königs von Bayern hier mitgeteilt:

„An den deutschen Dichter-Komponisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth.

Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre. — Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.

Kochel, 22. Mai 1872. Ludwig."

Ein Toast Wagners bei dem Bankette nach der Grundsteinlegung lautete: „Meine verehrten Anwesenden! Sie wissen, wenn eine so zahlreiche Versammlung sich zusammenfindet wie hier, so gebührt es sich, daß man dem Landesfürsten ein Lebehoch bringt. Indem mir diese Ehre zugeteilt wird, treffe ich auf einen ganz besonderen Punkt; dem Landesfürsten für alle Wohlthaten zu danken, ist die Pflicht aller derer, die unter seiner Regierung eines aufblühenden Wohlstandes

sich erfreuen. Für mich aber ist er noch mehr, unendlich viel mehr, als er jedem Einzelnen in diesem Lande ist; das, was er mir ist, geht über mein Dasein weit hinaus, das, was er in mir und mit mir gefördert, stellt eine Zukunft dar, die uns in weiten Kreisen betrifft, die weit über das hinausgeht, was man unter bürgerlichem und staatlichem Leben versteht: eine hohe geistige Kultur, ein Ansatz zu dem Höchsten, was einer Nation bestimmt ist, das drückt sich in dem wunderbaren Verhältnis aus, von dem ich hier rede. Als es mir endlich erlaubt wurde, nach Deutschland zurückzukehren, als man dann in Deutschland nicht gewußt, was man mit mir anfangen sollte, und als namentlich die offiziellen Kunstinstitute gar nicht wußten, was sie mit mir anfangen sollten, hat die großherzige Stimme, die in mein Innerstes drang, mich zu sich gerufen und hat gesagt: Ich will dafür sorgen, daß du, künstlerischer Mensch, den ich liebe, dessen Gedanken ich ausgeführt wissen will, fortan von allen Lebenssorgen frei sein sollst; Auf diese mir zu teil gewordene Großmut gründet sich die Fähigkeit, Ihnen solche Wunder vorzuführen, wie wir sie heute erlebt haben. Die liebenswürdigsten und bedeutendsten Künstler, sie alle haben zusammengewirkt und mir die Ehre erzeigt, unter meiner Leitung ein Fest zu feiern, das in ähnlicher Weise nicht wiederkehrt. Meine Herren! Das verdanke ich diesem König! Wenn ich jetzt den landesüblichen Toast ausbringe, so begreifen Sie, daß kein offizieller Brauch mich dazu veranlaßt, sondern, daß ich aus dem tiefsten Grund des Herzens rufe: Bayerns herrlicher König lebe hoch!"

Am 23. Mai fand im Rathaussaale die erste Beratung der Patrone und der Vereinsdelegierten mit dem Verwaltungsrate und Richard Wagner statt. Einstimmig wurde zum Beschluß erhoben, daß der Verwaltungsrat ermächtigt werde, den Bau des Theaters selbst mit aller Beschleunigung in Angriff zu nehmen und durchzuführen. Die Aufführung, teilte Wagner mit, könne erst im Jahre 1874 stattfinden. Auf Vorschlag des Vertreters des Mannheimer Wagner-Vereins erließen und unterzeichneten die anwesenden Delegierten folgenden Aufruf:

„Die unterfertigenden Delegierten von Richard Wagner-Vereinen, bezweckend die Aufführung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth, waren heute hier versammelt, um den Bericht über den Fortgang des Unternehmens entgegenzunehmen. Nach Anhörung desselben wurde beschlossen, unverzüglich und so energisch als möglich mit der Ausführung des Baues zu beginnen und dahin zu wirken, daß die Vereine sich

zunächst über ganz Deutschland ausbreiten. Wir laden daher die Freunde der Kunstrichtung Richard Wagners ein, dem großen Werke ihre thätigste Mitwirkung zuzuwenden. Was von erläuternden Schriftstücken, Plänen und sonstiger Auskunft notwendig erscheinen mag, wird der hiesige Verwaltungsrat bereitwilligst erteilen. — Noch erfüllt und begeistert von den großartigen Eindrücken, welche wir hier empfangen haben, glauben wir die feste Zuversicht aussprechen zu dürfen, daß es hier gilt, ein Werk zu schaffen, wie es noch nie und nirgends aufgeführt worden ist. Es wird dem großen Meister zum dauernden Ruhme, jedem Mitwirkenden zur höchsten Ehre und jedem Patrone zur innigsten Befriedigung gereichen.

Bayreuth, 23. Mai 1872."

Dem Mannheimer Wagner-Verein, der bereits 448 Mitglieder zählte, traten auch Frau Cosima Wagner und Dr. Franz Liszt bei. Die Zahl der damals gezeichneten Patronatscheine betrug 209 und im Oktober desselben Jahres nur 27 mehr, so daß der Verwaltungsrat in seinem ersten Berichte vom 1. Oktober 1872 über die geringe Zunahme der zur Ausführung des großen Werkes erforderlichen Barmittel während der letztverflossenen vier Monate zu klagen hatte.

Wagner unternahm eine Reise durch die westliche Hälfte Deutschlands, um sich Kenntnis von dem Bestande der dort anzutreffenden Opernpersonale zu verschaffen. Er hat uns diese seine Beobachtungen in dem Aufsatze „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen" (Ges. Schriften IX, S. 314) mitgeteilt.

In Mannheim trafen Wagner und seine Frau am 15. November 1872 ein. Sie hatten die Einladung Emil Heckels angenommen und wohnten bei diesem bis zum Abend des 20. Novembers. Am 17. November spielte der Meister im Musiksaale Heckels einem kleinen Kreis ergebener Freunde auf dem Flügel Siegfrieds Fahrt zu den Gibichungen und die Szene der Nornen.

Am Abend beabsichtigte er im Hof- und Nationaltheater den „Fliegenden Holländer" „akustisch zu beobachten". Er verließ dasselbe jedoch schon frühe, empört über die Striche, welche Hofkapellmeister Vincenz Lachner sogar in diesem Werke vorzunehmen für gut gefunden hatte. Am nächsten Abend sang Wagner in Gegenwart weniger Freunde am Klavier einige Stellen aus den „Meistersingern". Auf ein Exemplar der damals erscheinenden Broschüre „Ueber Schauspieler und Sänger", welches er dem Gründer des ersten Wagner-Vereins zum Geschenk machte, schrieb er:

Hat jeder Topf seinen Deckel,
Jeder Wagner seinen Heckel,
Dann lebt sich's ohne Sorgen,
Die Welt ist dann geborgen!

Richard Wagner,
gestrichener Gast in Mannheim,
19. November 1872.

In einem Gespräche mit Heckel gab Wagner die Absicht kund, sich in eine öffentliche Disputation über sein reformatorisches künstlerisches Schaffen einzulassen, sobald man ihm jemand, der als hierfür geeignet zu gelten hätte, namhaft machen würde.

Am 20. November setzte Wagner seine Reise nach Karlsruhe, Basel und dann über Straßburg nach Mainz, Wiesbaden, Köln und andere Städte fort, um nach fünfwöchentlicher Abwesenheit wieder in Bayreuth einzutreffen.

Im Juni 1873 erschien der erste Teil der Partitur des „Ring des Nibelungen" im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz. Er trägt die Aufschrift: „Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet von Richard Wagner."

Am 2. August fand unter lebhafter Beteiligung ganz Bayreuths die Hebefeier statt. — Da die Geldmittel nicht in genügendem Maße zuflossen, konnten die Arbeiten des Maschinisten nicht rechtzeitig im Sommer 1873 begonnen werden. Da dieses unerläßlich gewesen wäre, um alle szenischen Arbeiten bis zum Frühjahre 1874 zu vollenden, so mußte eine abermalige Hinausschiebung der Aufführung stattfinden.

In einer Mitteilung „An die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth", datiert vom 30. August 1873, sprach sich Wagner ausführlich über den beschwerlichen Fortgang der Unternehmung aus. (Abgedruckt: Bayreuther Blätter Jahrgang IX, Stück I.) — Die Zahl der ausgegebenen Patronatscheine betrug im Januar 1873 zweihundertzweiundvierzig; im Juli desselben Jahres dreihundertundvierzig (laut zweitem und drittem Bericht des Verwaltungsrates). Die Einnahme bis 1. Juli 1873 belief sich, einschließlich der vom Vizekönig von Aegypten übersandten 500 Pfund Sterling, auf 154 540 Gulden 48 Kreuzer, welcher Summe bereits bedeutende Ausgaben gegenüberstanden, so daß die Befürchtung eintreten mußte, fehlender Geldmittel wegen, einer

Stockung der nötigen Arbeiten nicht vorbeugen zu können. Auf eine Umwandelung der ursprünglichen Tendenz einzugehen und seine Sache auf dem Wege einer Aktienunternehmung durchführen zu wollen, die Möglichkeit eines solchen Entschlusses lag Wagner durchaus fern, und so galt es, auf dem einmal betretenen Wege unentmutigt fortzuschreiten.

Aus Chicago und London waren an Wagner das Unternehmen betreffende Anerbietungen gelangt. Heckel wollte dieses in einem vom Mannheimer Verein zu erlassenden Aufruf erwähnen. Wagner schrieb in einem Briefe vom 23. September 1873, veranlaßt durch die Mitteilung dieser Absicht: „— — wir können Chicago und London nicht so unbedingt für uns anziehen; in beiden Städten war ein neues Theater bereits erbaut, und sollte — allerdings wenn ich dies persönlich in meine Hand nehmen wollte — nach meinen Wünschen eingerichtet, auch das Personal der Darsteller nach meiner Wahl berufen werden. Dies galt meinen Opern im allgemeinen. Nun kommen wir aber auf den entscheidenden Punkt: in Berlin hatte sich eine ‚Wagneriana' mit 220 000 Thaler bereits geleisteter Zeichnungen gebildet, um mir eine Million in Aussicht zu stellen, wenn ich Bayreuth (mit Modifikationen) nach Berlin verlegte; das Gleiche wäre in und für Wien unendlich leichter gewesen, als dort Beiträge für Bayreuth zu erhalten. Es ist somit nicht nachweisbar, daß man mir in einer großen deutschen Hauptstadt mein Theater nicht auch gebaut haben würde; der Brennpunkt liegt somit darin, daß ich an einem neutralen Orte eine Unternehmung für das ganze deutsche Publikum, nicht für das Publikum einer Hauptstadt in das Auge gefaßt habe. Städte, wie Chicago u. s. w. würden sich vielleicht auch in Deutschland finden, aber — das deutsche Publikum findet sich nicht."

In Hamburg wurde zu jener Zeit die Bildung eines Patronatkonsortiums in Vorschlag gebracht, aber die Absicht nicht ausgeführt. Am 29. Oktober 1873 fand in Bayreuth eine Versammlung der Delegierten der Wagner-Vereine statt. Alle Vorschläge, welche nicht ohne Umwandlung der Tendenz des Unternehmens ausführbar erschienen, wurden mit strengster Zustimmung des Meisters abgelehnt. Dagegen wurde auf Antrag des Mannheimer Wagner-Vereins beschlossen, Subskriptionslisten aufzulegen in der Erwartung, daß manche sich bereit zeigen würden, das große Unternehmen zu unterstützen, ohne im übrigen das Interesse speziell dafür zu haben, welches sie bestimmen könnte, dereinst die Reise nach Bayreuth zu den Aufführungen selbst zu machen. — Prof. Nietzsche in Basel hatte einen „Mahn-

ruf an die Deutschen" verfaßt, welcher in edler und kräftiger Weise an das Ehrgefühl der Deutschen appellierte und in ihnen die Erkenntnis der Schande zu wecken beabsichtigte, welche sie auf sich geladen hätten, wenn es ihnen gelungen wäre, durch „Unwissenheit, Mißtrauen, Sekretieren, Bespötteln, Verleumden den Bau auf dem Hügel von Bayreuth zur zwecklosen Ruine zu machen". Aus praktischen Gründen unterblieb die Versendung dieses Manifestes und wurde dafür ein von Dr. Stern in Dresden verfaßter „Bericht und Aufruf" verschickt. Derselbe lautete:

„Die unterzeichneten Richard Wagner-Vereine, deren Delegierte sich auf den Ruf des Meisters am 31. Oktober 1873 in Bayreuth versammelt hatten, um den Bau des Bühnenfestspielhauses für die Aufführungen des ‚Ring des Nibelungen' zu sehen und über den Fortgang des Unternehmens zu beraten, halten es für eine ernste Pflicht, öffentlich Rechenschaft zu geben von den empfangenen Eindrücken und zugleich die dringendste Mahnung an das gesamte deutsche Publikum zu richten.

Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth ist seit der Grundsteinlegung am 22. Mai vorigen Jahres ununterbrochen vorgeschritten und im Rohbau vollendet. Auch im Innern ist zu erkennen, daß sich bei diesem Bau die höchste Einfachheit mit vollkommener Würde verbindet, daß hier ein Theater entsteht, welches nur dem einen Zweck: ein großes Kunstwerk anzuhören, zu schauen, zu genießen, aber diesem einen Zweck auch mit höchster Vollkommenheit entspricht. Durch den Augenschein haben unsere Delegierten sich überzeugt, daß für diesen höchsten Zweck der Bau einer eigenen Bühne allerdings unabweisliche Notwendigkeit war, daß hier und hier allein die Ausführung sich dem Gedanken des Kunstwerks unterordnet, daß alle überraschenden geistreichen Neuheiten der Anlage nicht blenden, sondern durchaus der künstlerischen Idee dienen sollen.

Dabei halten wir für unsere Pflicht, hervorzuheben, daß hier mit mäßigen Mitteln das Außerordentlichste geleistet und daß der große Entwurf des Meisters mit einer Folgerichtigkeit und Sparsamkeit, einer gewissenhaften Umsicht und Einsicht durchgeführt wird, die ihresgleichen suchen.

Glauben wir, diese Rechenschaft und die Aussprache der freudigen Zuversicht, daß auf diesem Wege alles wohl gelingen werde, denen schuldig zu sein, die uns mit ihrem Vertrauen beauftragt und nach besten Kräften für das Zustandekommen des Werkes mitgewirkt haben,

so fühlen wir uns andererseits gedrungen, an alle bekannten und unbekannten Freunde der Sache die Mahnung ergehen zu lassen, in den weitesten Kreisen für das Verständnis und die thatkräftigste Unterstützung des Unternehmens einzustehen. Man wähne nicht, die entscheidende Bemühung und Mitwirkung bis kurz vor den Aufführungen verschieben zu können; jetzt und alsbald muß das Entscheidende geschehen.

Wir betrachten als Ehrenpflicht des deutschen Volkes, seinem berühmtesten lebenden Künstler nach seinen vorangegangenen Leistungen und Wirkungen die Mittel zur Durchführung seines größten künstlerischen Gedankens, an den er sein Leben gesetzt, nicht zu versagen; wir betrachten es ferner als Ehrenpflicht aller, die sich Freunde echter Kunst nennen, zum Gelingen der Bayreuther Aufführungen durch die That beizutragen und hegen das Vertrauen, daß es nur dieser Mahnung bedürfe, um unserer Sache zahlreiche neue Freunde in allen Kreisen zu gewinnen!

Es ist nach übereinstimmendem Beschluß aller Vereine durch den Mannheimer Wagner-Verein an sämtliche deutsche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen dieser Bericht und Aufruf samt einem erklärenden Schreiben, sowie zwei Listen, die demnach allerorts aufliegen, versandt worden. Die eine der Listen vermittelt den Beitritt zu den Wagner-Vereinen, durch die andere wird eine freie Subskription eröffnet und allen, welche in irgend einer Weise das große künstlerische Unternehmen bereitwillig fördern wollen, volle Gelegenheit dazu geboten!"

Schon wenige Tage später konnte der Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins dem Meister mitteilen, daß der „Bericht und Aufruf" an gegen 4000 Buch- und Musikalienhandlungen versandt worden sei und daß auch eine große Anzahl Zeitungen hierauf bezügliche Anzeigen erhalten hätten. Wie warm Wagner alle Bemühungen für das Unternehmen anerkannte, bezeugt seine Antwort an Heckel vom 19. November 1873. Sie lautete:

„O, Sie allervortrefflichster Mann!

Nehmen Sie meinen gerührtesten Dank für das, was Sie thun und was ich Ihnen nicht weiter aufzuführen habe! Sie können sich sagen, daß, führen die von Ihnen eingeschlagenen Wege und Bemühungen nicht zum Ziel, nichts Anderes — Ehrenvolles — dazu verhelfen würde."

Auch an 81 Hof- und Stadttheater versandte der Mannheimer Wagner-Verein Schreiben mit der Bitte, Aufführungen zum Besten des

Unternehmens in Bayreuth zu veranstalten. Vieles wurde versucht, um dem Unternehmen Vorschub zu leisten; aber die Zahl der ausgegebenen Patronatscheine wuchs sehr langsam, der versandte „Bericht und Aufruf" blieb ohne jede Wirkung, nicht einmal ein einziger der Buch- oder Musikalienhändler selbst wurde durch denselben veranlaßt, einem Wagner-Verein als Mitglied beizutreten, die Subskriptionslisten blieben fast alle unausgefüllt (nur in Gießen zeichneten dortige Studenten einige Thaler); von den Theaterdirektoren antworteten drei abschläglich, die übrigen beachteten die Aufforderung überhaupt nicht. Das war der Stand der Sache am Ende des Jahres 1873.

Am 7. Januar 1874 ließ der Meister nach Mannheim an Emil Heckel folgendes Telegramm abgehen: „Erbitte dringend Ihren Besuch zu wichtiger Besprechung. Genauestes Einverständnis zwischen uns unerläßlich. Pflichtschuldig Richard Wagner." Heckel traf den nächsten Tag in Bayreuth ein. Wagner sprach zu ihm: „Ich habe Sie zu mir gebeten, um Ihnen zu sagen, daß ich beschlossen habe, einen an Sie gerichteten offenen Brief zu erlassen, in dem ich mitteilen will, daß das Unternehmen gescheitert ist, daß bessere Zeiten abzuwarten sind. Ich will die noch offenen Seiten des Bühnenfestspielhauses mit Brettern zuschlagen lassen, damit sich doch wenigstens die Eulen nicht darin einnisten, bis an demselben wieder weitergebaut werden kann. Sie haben für die Sache so viel geleistet, daß ich den offenen Brief am liebsten an Sie richten möchte." Heckel antwortete: „Lieber Meister, so weit sind wir noch nicht — — das darf nicht sein!" Er war in der Lage, ihn von einem Mißverständnis in Kenntnis zu setzen, nach dessen Beseitigung eine bestimmte, seither vergebens erwartete Unterstützung des Unternehmens wohl erhofft werden durfte. Ferner erbot sich Heckel, einen dem Unternehmen sehr günstig gesinnten Fürsten zu ersuchen, eine Vermittelung zum deutschen Kaiser übernehmen zu wollen, damit dieser veranlaßt werde, im Vereine mit anderen deutschen Fürsten, welche seither gleich ihm dem Unternehmen freundliches Interesse bewiesen hatten, dasselbe kräftigst zu fördern. Wagner nahm den Vorschlag an und erklärte sich bereit, dem Kaiser die Aufführung des Bühnenfestspieles als Lustralfeier des im Jahre 1871 abgeschlossenen ruhmreichen Friedens mit Frankreich anbieten zu wollen.

„— — ich sollte vermeinen, daß mit der Annahme meines Anerbietens dann zugleich auch die Anerkennung eines wichtigen deutschen Kulturgedankens ausgesprochen sein dürfte." So heißt es in einem

in dieser Angelegenheit geschriebenen, an Emil Heckel adressierten Briefe vom 16. Januar 1874, und auf einer anderen Seite dieses Briefes stehen die Worte: „Eine mächtige Hilfe ist uns nöthig geworden, wenn das begonnene Werk einer baldigen Vollendung entgegengeführt werden soll; an dieser baldigen Ausführung ist aber alles gelegen, weil sie von der Rüstigkeit meiner persönlichen Lebenskraft abhängt."

Gelang es, das Unternehmen bis zu dem Punkte seiner wirklich bevorstehenden Ausführung zu fördern, so durfte man aus dem Ertrage der weit herströmenden Anteilnahme für das ganz außerordentliche Kunstereignis die Deckung der aufgewendeten Kosten erwarten. Es war somit nur eine genügende Garantie erforderlich, um durch Anlehen die Mittel zur ununterbrochenen Fortführung des Begonnenen zu erhalten. Einer Kundgebung aus Dresden zufolge durfte man erwarten, dort die Gründung eines Garantiefonds des Unternehmens bewirken zu können. Nach Mannheim zurückgekehrt, that Heckel die erforderlichen Schritte. Aber — die Empfehlung des Unternehmens an den deutschen Kaiser konnte von dem darum gebetenen Fürsten nicht übernommen werden und die Gründung eines Garantiefonds in Dresden unterblieb ebenfalls. Auch diese Hoffnungen hatten sich als trügerisch erwiesen. Doch die bange ersehnte Hilfe blieb nicht aus.

Am 9. Februar schrieb der Meister an Heckel: „Das Unternehmen, an dem Sie so herrlich ernsten Anteil nehmen, ist gesichert." — Durch einen vom König von Bayern gewährten Kredit wurde es möglich, die Kosten der Bühneneinrichtung, Dekorationen und Gasherstellung zu bestreiten. Da bis zur Tilgung der gemachten Vorschüsse ein großer Teil der Patronatsgelder der K. Kabinettskasse zuzuschreiben war, so blieb auch jetzt noch das Unternehmen durch die Teilnahme des Publikums in Wahrheit erst zu ermöglichen. Es konnte daher nur über die Sache öffentlich berichtet werden, „daß mit dem Maler Hofmann in Wien, sowie mit dem Hoftheatermaschinisten Brandt soeben die bestimmtesten Verträge für die Herstellung der Dekorationen und der Bühneneinrichtung in möglichst kurzer Zeit abgeschlossen worden seien".

Ende November 1874 war die Komposition der „Götterdämmerung" und also des ganzen Bühnenfestspieles vollendet. Daß sich Wagner während desselben Jahres auch schon mit „Parsifal" beschäftigte, dafür spricht unter anderem eine Stelle in einem Briefe an Heckel: „— — für meine Sache gehört ein weiser Thor! — aber wer ist denn heutzutage thöricht!"

Die Arbeiten der Einrichtung des Theaters wurden emsig betrieben, um die Aufführungen trotz der Verzögerungen noch im Jahre 1875 zu ermöglichen. Der Meister schrieb an die von ihm ausgewählten Sänger und gab wegen des Orchesters die nötigen Aufträge. — Briefe, welche Fragen und Urteile über die Fähigkeiten der zur Mitwirkung in Aussicht genommenen oder später wirklich ausgewählten Künstler enthalten, entziehen sich begreiflich heute noch der öffentlichen Mitteilung, obwohl erst durch sie ein vollständiges Bild zu gewinnen ist, in welch eingehender Weise der Meister die das Unternehmen betreffenden Angelegenheiten selbst erledigte.

Eine außerordentliche Hilfe bei Ueberwindung der großen, wie der zahllosen kleinen Schwierigkeiten erwuchs ihm aus der tiefsten Verständnis und aufopfernder Hingebung entsprießenden Thätigkeit seiner Gattin. In wie segensreicher Weise diese durch den Besitz der seltensten Eigenschaften ausgezeichnete Frau bei der Verwirklichung der Pläne des Meisters und ganz besonders bei den Vorbereitungen zur Aufführung des Bühnenfestspieles mitwirkte, das ist nur den näheren Freunden Wagners bekannt geworden. Wie unermüdlich war sie bestrebt, dem Meister vermeidbare Aufregungen zu ersparen, wie bereit, die Erledigung unangenehmer Fragen zu übernehmen, jede Verkennung leicht ertragend im Bewußtsein der Erfüllung einer schönsten und größten Pflicht. Ihr Anteil an dem endlichen Gelingen des Unternehmens ist unermeßlich groß. Einer solchen innigen Mitwirkung kann nicht zum Zwecke prahlenden Lobes erwähnt werden, einer solchen aufopferungsvollen Thätigkeit kann nur gedacht werden, um in unserer selbstsüchtigen Zeit auf ein seltenes Beispiel höchster Pflichttreue hinzuweisen.

Am 1. März 1875 fand in Wien ein zweites Konzert unter des Meisters Leitung statt, in welchem nur Bruchstücke aus der „Götterdämmerung" zum Vortrag kamen. Berichte über dasselbe brachten die Nummern 10, 11 und 12 des „Musikalischen Wochenblattes". Ein drittes Konzert leitete Wagner in Wien am 6. Mai. Demselben waren Musikaufführungen unter seiner Leitung in Pest und Berlin vorausgegangen.

Anfang Juli begannen die Vorproben zur Aufführung des „Ring des Nibelungen" in „Wahnfried". Die erste Probe im Festspielhaus fand am 1. August statt. Als der Meister zur bestimmten Stunde in das Theater eintrat, wurde er durch eine von Hans Richter vorbereitete sinnige Begrüßung überrascht. Aus dem unsichtbaren

Orchesterraum tönten ihm ernst und feierlich die Klänge des Walhallmotivs entgegen und Betz sang die Worte Wotans:

„Vollendet das ewige Werk:
Auf Berges Gipfel
Die Götter Burg,
Prachtvoll prahlt
Der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug,
Wie mein Wille ihn wies,
Stark und schön
Steht er zur Schau:
Hehrer, herrlicher Bau!"

Der Meister war tief ergriffen; er dankte mit wenigen Worten warm und herzlich. Lautlose Stille war eingetreten; es herrschte jene ernste, andächtige Stimmung, welche durch die Empfindung der Nähe eines mächtigen Ereignisses erweckt wird. Die Ahnung der großen Bedeutung dieser Stunde drängte sich in die Herzen aller. Wie gewaltig muß das Bewußtsein derselben die Brust des Meisters erfüllt haben.

Er bat die Musiker, das Vorspiel zum „Rheingold" zu spielen, damit er den Klang des unsichtbaren Orchesters und die Akustik des Hauses prüfen könne. Beide befriedigten ihn, er sagte mit anderem: „Das ist es, was ich wollte, jetzt klingen die Blechinstrumente nicht mehr so roh." — Täglich fanden nun zwei Proben statt, bei denen der Meister die Mitwirkenden in treffendster Weise über seine Absichten unterrichtete. Besonders war er bestrebt, die vollständigste Uebereinstimmung zwischen den Vorgängen auf der Szene und den Ausführungen des Orchesters herbeizuführen.

Nach dem Rechenschaftsbericht des Verwaltungsrates vom Juli 1875 waren bis dahin 404 Patronatscheine ausgegeben. Im „Musikalischen Wochenblatt" (Nr. 41) vom 8. Oktober 1875 erließ Wagner eine Erklärung, welche ich gleichzeitig als Ergänzung mitteile zu den Dokumenten aus jener Zeit, die in den Bayreuther Blättern Jahrgang IX Stück I veröffentlicht wurden.

„Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Seit meiner letzten Ankündigung in diesem Betreff kommen mir häufig Bewerbungen um freien Eintritt für nächstes Jahr zu, welche ich nicht sämtlich beantworten, sondern nur notieren lassen kann. Am räthlichsten wäre es, jene geneigten Bewerber schlössen sich bestehenden

und steuernden Wagner-Vereinen an, weil diesen, welche immerhin nach Kräften etwas für die Sache thaten, bei der Verteilung von Freiplätzen jedenfalls die erste Beachtung zuzuwenden sein würde. Als besonders thätig empfehle ich für Anmeldungen in diesem Sinne den Mannheimer Wagner-Verein, sowie für geschäftliche Besorgung gut geeignet den Wagner-Verein in Bayreuth selbst.

4. Oktober 1875. Richard Wagner.

Der Mannheimer Wagner-Verein vermittelte im Ganzen den Verkauf von 170 Drittelpatronatscheinen à 300 Mark = 51000 Mark.

Der unbedenkliche Eifer der künstlerischen Genossen seines Werkes gab dem Meister den vertrauensvollen Mut zur schließlichen bestimmten Ankündigung der Aufführung der Bühnenfestspiele in Bayreuth, im Sommer des Jahres 1876. Schon im November 1875 versandte er den genau ausgearbeiteten Probenplan an „seine künstlerischen Genossen". Da er diese „als die allerwichtigsten Gewährleister des Gelingens seiner Unternehmung mit Recht zu den Patronen derselben zählte, so sollten auch ihnen die Rechnungen und Bücher des Verwaltungsrates vorgelegt werden, um aus diesen ersehen zu lassen, daß von keiner Seite der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen war".

Die zur Mitwirkung berufenen Künstler blieben „mit festem Mute bei der Sache", aber das deutsche Publikum gab noch immer nicht zu erkennen, daß es begreife, welche nationale Bedeutung durch seine thätige Mitwirkung der That zugewendet würde, die man in Bayreuth vorbereitete. In einem Brief an Emil Heckel vom 4. Februar 1876 klagte der Meister: „Unsere Sorgen sind groß, und schließlich muß ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen. Wir sind mit den Patronatscheinen bis 490, bedürfen aber den neuesten Berechnungen nach 1300, um auszukommen. Das ursprünglich projektierte Unternehmen ist also eigentlich vollkommen gescheitert."

Am 14. Mai 1876 fand in Bayreuth abermals eine Versammlung Delegierter der Richard Wagner-Vereine statt. Es wurde beschlossen, bei der Verteilung der Freiplätze, welche nicht so reichlich ausgegeben werden konnten, wie es der Absicht des Meisters entsprochen hätte, vorzugsweise den Akademischen Wagner-Verein in Wien zu berücksichtigen, der in höchst uneigennütziger Weise alle gesammelten Gelder ohne dafür Patronatscheine zu lösen nach Bayreuth abgeliefert hatte. Der Verwaltungsrat wurde durch die Wahl

der Herren Emil Heckel (Mannheim) und Adolf Groß (Bayreuth) auf fünf Mitglieder ergänzt. Die anwesenden Delegierten unterzeichneten folgendes Manifest:

„Die Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Der Aufforderung des Verwaltungsrates Folge leistend, haben die Unterzeichneten sich am heutigen Tage hierselbst versammelt, um von dem Fortgange des großen Unternehmens, das demnächst ins Leben treten wird, Kenntnis zu nehmen und über die von seiten des Verwaltungsrates ihnen unterbreiteten Anträge zu beschließen. Wir halten es für unsere Pflicht, über die Ergebnisse der heutigen Versammlung und über die bei unserer Anwesenheit hierselbst gemachten Wahrnehmungen den Mitgliedern unserer Vereine, sowie allen anderen, hier nicht vertretenen Interessenten einen kurzen Bericht zu erstatten.

Der rastlosen Energie und der aufopfernden Thätigkeit unseres Verwaltungsrates, der sich der mühseligen Aufgabe unterzogen, die schöpferischen Gedanken Richard Wagners praktisch zu verwirklichen, haben wir es vor allen Dingen zu danken, daß, aller Schwierigkeiten ungeachtet, die wesentlichen Vorbereitungen für das Unternehmen vollendet und dieses selbst vollständig gesichert ist. — Den Mitgliedern des Verwaltungsrates hierdurch im Namen aller Beteiligten den wärmsten Dank auszusprechen, halten wir für unsere erste, gern geübte Pflicht.

Sodann können wir unseren Auftraggebern die erfreuliche Mitteilung machen, daß alle Anordnungen sowohl in bezug auf die Verteilung der Plätze im Theater und für die einzelnen Vorstellungen als auf die Sicherung von Wohnungen und auf die materielle Verpflegung während der Festtage derart getroffen sind, daß jedem billigen Wunsche Rechnung getragen werden kann. Die Besucher der Festspiele werden den ihrer harrenden künstlerischen Genuß durch keinerlei materielle Unzuträglichkeiten beeinträchtigt sehen.

Wir knüpfen an diese Versicherung aber die Bitte, es möge niemand eine rechtzeitige Anmeldung, sei es in bezug auf die Plätze für die Vorstellungen, sei es in bezug auf die Sicherung einer Wohnung verabsäumen. — Alle Unterzeichneten sind zur Annahme solcher Meldungen bereit, falls die Beteiligten es nicht vorziehen, sich direkt an den Verwaltungsrat in Bayreuth (zu Handen des Herrn Friedrich Feustel), soweit es den Bezug von Eintrittskarten, an den Herrn Offizianten Ullrich in Bayreuth, soweit es die Bestellung von Wohnungen betrifft, zu wenden.

Noch einen Punkt müssen wir erwähnen, den Richard Wagner

in seiner jüngst veröffentlichten Bekanntmachung bereits andeutete: Der ursprüngliche Gedanke des Meisters ging dahin, daß die Aufführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" nicht eigentlich als eine theatralische Darstellung im gewöhnlichen Sinne zu betrachten sein sollte, zu welcher der Eintritt gegen Entgelt jedermann gestattet wäre. Er wählte daher die Form des Patronats für die Sicherung der materiellen Grundlage des Unternehmens. Aber neben tausend Patronen sollten fünfhundert weniger bemittelte Freunde und Förderer des Unternehmens, sowie verdiente Musiker zu jeder der drei Aufführungen des Festspieles freien Eintritt haben. Die praktische Ausführung dieses schönen Gedankens erwies sich leider als unmöglich. Die Zahl der Plätze mußte aus bautechnischen Gründen verringert, die Zahl der Patrone aus finanziellen Ursachen vermehrt werden. Indes ist auch in dieser Richtung Fürsorge getroffen, daß die Absicht des Meisters, wenn auch nicht in vollem Umfange, verwirklicht werden kann: die einzelnen Vereine sind in den Stand gesetzt, den in ihrem Wirkungskreise sich kundgebenden Wünschen Genüge zu leisten.

So wären denn alle Schwierigkeiten der Vorbereitung glücklich überwunden, alle Bedenken derer zu nichte gemacht, die an der Möglichkeit der Ausführung des gewaltigen künstlerischen Unternehmens zweifelten. Wir scheiden von Bayreuth, erfüllt von dem Bewußtsein, daß auf dem Grundsteine, den wir am 22. Mai 1872 gelegt, die bevorstehenden Tage der Aufführung den gewaltigen Schlußstein setzen, auf daß für Gegenwart und Zukunft ein weithin sichtbares Denkmal erstehe, das Denkmal einer großen, nationalen, künstlerischen That!"

Anfang Juni trafen die mitwirkenden Künstler ein. Das „Bayreuther Tageblatt" brachte im Namen aller Bürger von Bayreuth „allen Nibelungen ein herzliches Willkommen"! Diese freundliche Begrüßung veranlaßte den Meister zu dem hier mitgeteilten, dem „Bayreuther Tageblatt" vom 6. Juni entnommenen offenen Brief an Bürgermeister Th. Muncker:

„Hochgeehrter Herr Bürgermeister!

Vor kurzem enthielt das hiesige Tageblatt eine an die zur Mitwirkung bei den bevorstehenden Bühnenfestspielen eintreffenden Künstler gerichtete freundliche Begrüßung, von welcher ich anzunehmen habe, daß sie von der Redaktion jenes Blattes als im Namen der Bayreuther Bürgerschaft ausgesprochen wurde. Es drängt mich nun, im Namen der begrüßten Künstler, sowie zugleich als Bürger der Stadt,

welche in Ihnen ihren ersten Magistrat ehrt, den Dank für die ungemeine Sorgfalt auszudrücken, welche gerade Sie, hochgeehrter Herr Bürgermeister, der Aufnahme und Verpflegung meiner Gäste mit wahrer Selbstaufopferung zuwandten. Nur kann ich dieses Teiles Ihrer so ersprießlichen Wirksamkeit für mein ungewöhnliches Unternehmen nicht gedenken, ohne Ihnen zugleich aus wahrhaft gerührtem Herzen meine Anerkennung der rastlos thätigen Teilnahme, welche Sie in Gemeinschaft mit der ganzen städtischen Verwaltung Bayreuths seit Jahren der Förderung jedes Teiles jener Unternehmung widmeten, auszusprechen. Erst hier am Orte, bei genauer Einsicht in diesen förderlichen Anteil der städtischen Verwaltung, berichtigen sich die Ansichten aller derjenigen, welche bis dahin nicht begreifen konnten, warum ich mir für die Durchführung meines Unternehmens nicht eine größere und reichere Stadt auserwählt hätte; ein jeder mußte erkennen, daß ich auch hierin sicher verfahren war, weil nirgends sonst von seiten städtischer Behörden mit der gleichen Zuversicht, wie sie mich bei dem ersten Bekanntwerden mit den hiesigen leitenden Persönlichkeiten einnahm, diese aufopfernde Bereitwilligkeit zuzusichern gewesen wäre.

Muß ich mir nun vorbehalten, den ungemein ersprießlichen, ja — einzig ermöglichenden Anteil, welchen die mit Ihnen zu einem Verwaltungsrate vereinigten hochgeehrten Freunde der so ungemein schwierigen Durchführung meiner Pläne zuwandten, zur rechten Zeit des letzten glücklichen Erfolges mit dem gebührenden Danke der Welt kundzuthun, so hielt ich es doch gerade heute für meine Pflicht, meine Anerkennung der Leistungen der städtischen Verwaltung Bayreuths im besonderen auszusprechen, da es mich überraschte, eben in diesen gegenwärtigen Tagen durch Veröffentlichungen, welche bei dem weitreichenden Interesse für die hiesigen Vorgänge leicht zu unerhört falschen Deutungen und Mißverständnissen hätten führen können, die Geneigtheit und den Eifer derselben Verwaltung der Verdächtigung ausgesetzt zu sehen.

Im Bewußtsein, mit diesem meinem offenen Briefe genau im Sinne der kürzlich hier begrüßten künstlerischen Gäste zu handeln, begrüße ich, eben auch im Namen meiner künstlerischen Genossen, Sie, hochgeehrter Herr Bürgermeister, und verbleibe mit steter Dankbarkeit und höchster Wertschätzung

Ihr

sehr ergebener

Bayreuth, 4. Juni 1876. Richard Wagner."

Ueber die Proben, welche am 3. Juni ihren Anfang nahmen, haben Karl Glasenapp und besonders H. Porges ausführlich berichtet.

Nach der Probe des letzten Teiles der „Götterdämmerung" am 12. Juli, mit welcher der erste Probecyklus schloß, richtete der Meister die folgenden Worte an die Künstler: „Die ersten Leiden haben wir überstanden. Wir müssen eine wahre Heldenthat noch vollbringen in der kurzen Zeit. Wenn wir es so herausbringen, wie ich jetzt deutlich sehe, daß es geschehen wird, so können wir uns wohl sagen: Wir haben etwas Großes geleistet. Ich danke Ihnen herzlich."

Den Generalproben, welche am 6. August begannen, wohnte der König von Bayern an, der so mächtig fördernd eingewirkt hatte auf das große Unternehmen, daß es endlich am 13. August zum Ziele gelangen konnte. Es war ein Sonntag. Nachmittags fünf Uhr ertönte von dem Balkon des Festspielhauses auf dem Hügel von Bayreuth als Trompetenfanfare der Ruf Donners aus dem „Rheingold", durch welchen dieser das in der Luft schwebende, schwüle Gedünst und bleiche Gewölk sammelt zu blitzendem Wetter, das den Himmel ihm hell fegt. Dieser Ruf als Signalfanfare verkündigte, daß die Stunde gekommen war, in welcher das erste Bühnenfestspiel in Bayreuth seinen Anfang nehmen sollte. Er rief die Patrone des Unternehmens in das Haus, welches damals geweiht wurde zum hehren Tempel deutscher Kunst! — Große, herrliche, ewig unvergeßliche Tage der ersten Aufführung des Bühnenfestspiels in Bayreuth! — Glücklich alle, die sie erleben durften!

Die so oft entstellt mitgeteilten Worte, welche Wagner nach dem Schluß des Bühnenfestspieles von der Bühne aus zum Publikum sprach, lauteten: Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese That. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!

Bei einem Festessen am 18. August erläuterte Wagner diese von vielen mißverstandenen Worte ausführlich mit tiefe Bewegung verratender Stimme. Er sagte, eine neue, wirklich eigentümliche, nicht nachgebildete Kunst habe er gemeint. Und als er nach der dritten Aufführung des „Bühnenfestspieles" auch die Wahl dieses Wortes begründet hatte, sprach er die Erwartung aus, er hoffe nun, nicht wieder des Hochmutes geziehen zu werden, wenn er sage, mit den Festspielen sei ein Schritt zur Selbständigkeit der deutschen Kunst geschehen!

Der ersten Aufführung hatte der deutsche Kaiser beigewohnt. Schon den Tag vor derselben war der greise Monarch, der von Beginn an dem Unternehmen seine Teilnahme zugewandt hatte, eingetroffen, um in der „Eremitage" Wohnung zu nehmen, wo ihm am Abend unter den Klängen des Kaisermarsches ein glänzender Fackelzug gebracht wurde. Auch des Kaisers Tochter, die wohlgesinnte Gönnerin Richard Wagners, Großherzogin Luise von Baden, hatte mit ihrem Gemahl, dem Großherzog Friedrich, in der Eremitage Wohnung genommen, während für die übrigen fürstlichen Gäste das königliche Schloß in der Stadt hergerichtet worden war. — Zur dritten Aufführung war der König von Bayern nochmals nach Bayreuth gekommen.

Fünfundzwanzig Jahre waren verflossen seit der ersten Mitteilung Wagners über seine Absicht der Aufführung des „Ring des Nibelungen" in einem eigens hierfür zu erbauenden Theater bis zur lebendigen Verwirklichung dieses seines Planes.

Der schwerfällige Gang des Unternehmens erklärt sich aus dem Umstande, daß diesem wohl künstlerisches, aber kein nationales Interesse entgegengebracht wurde. Wagner hat sich hierüber in „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" (Ges. Schriften X, S. 141 ff.) ausgesprochen. Dort und an vielen anderen Stellen hat er der von vornherein kundgegebenen Bereitwilligkeit der verwirklichenden Künstler mit warmen Worten gedacht. Sie hatten sich einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig unterzogen, um sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen. Als am Abend des 7. September Emil Heckel bei Wagner in „Wahnfried" zu Gast war und man im Familienkreise der vielen Schwierigkeiten gedachte, die bis zum endlichen Gelingen des Unternehmens hatten gehoben werden müssen, kam das Gespräch auch auf die einzelnen Unzulänglichkeiten, an welchen die Aufführungen infolge äußerer Umstände noch zu leiden gehabt hatten. Wie nieder dieselben aber bei der glücklichen Lösung der Aufgabe anzuschlagen waren, das gab Wagner selbst kund, als er auf den Rand seiner Photographie, welche er seinem Gast beim Abschied zum Geschenk machte, gleichsam als Endurteil nach dem vorhergegangenen Gespräch die Worte schrieb:

O Freund Heckel
Es war doch gut!

Bayreuth, 1876. Richard Wagner.

Bei der Abrechnung nach der Beendigung der Festspiele stellte sich ein Defizit heraus, welches hauptsächlich durch die Gehässigkeit der Presse, die keinen Augenblick ermüdete, durch falsche Berichte und Nachrichten mit fanatischer Wut das Unternehmen zu schädigen, herbeigeführt worden war. Die Deckung des Defizits wurde von den Patronen, ungeachtet einer Mitteilung und Aufforderung Wagners, nicht übernommen, sondern schweigend dem Meister überlassen. Dem Vorschlag einer sofortigen Wiederholung der Festspiele konnte Wagner nicht zustimmen. Er teilte die Gründe hierfür mit in einem „An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine" gerichteten Schreiben vom 1. Januar 1877. Es heißt dort: „Was diese Wiederholungen verhinderte, war nicht nur die Unmöglichkeit, die ausübenden Künstler noch länger in Bayreuth festzuhalten, sondern auch die sich mir aufdrängende Einsicht, daß wir auf diesem Wege der Darbietung unserer Leistungen an das schlechthin eben nur zahlende Publikum gänzlich von der meinen Patronen ursprünglich verheißenen Tendenz abweichen würden. Diese selbe Rücksicht ist es, was heute noch mir Bedenken dagegen erweckt, eine in diesem Jahre sofort zu veranstaltende Wiederholung der Bühnenfestspiele öffentlich anzukündigen und zu ihrem Besuche durch Anerbietung von Eintrittskarten zu einem gewissen Preise einzuladen, obwohl meine geschäftskundigen Freunde der Meinung sind, die Plätze würden bei dem jetzt möglich gewordenen sehr ermäßigten Preise leicht und schnell bis in die weiteste Ferne zu verkaufen sein."

Er forderte in diesem Schreiben zur Gründung eines „Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" auf. Diesem Verein sollte zugleich die Aufgabe zufallen, den Weg zu einer Verbindung mit den obersten Reichsbehörden aufzufinden. War es möglich, durch den Reichstag eine staatliche Unterstützung der jährlichen Bühnenfestspiele zu erlangen, so konnte Wagners stets nach Verwirklichung strebender Gedanke der Zuweisung einer größeren Anzahl von Freiplätzen an Unbemittelte, „namentlich Jüngere, Strebsame und Bildungsluftige", Leben gewinnen, indem dann diese Freiplätze von Reichs wegen an die solcher Auszeichnung Würdigen zu vergeben gewesen wären. Der Patronatverein bildete sich, aber er gewann nicht Macht genug, die ihm zugedachte Stellung einzunehmen.

Unverständnis und absichtliche Verkennung seiner Absichten stellten sich dem Meister immer wieder hemmend in den Weg. Wie tief ein-

dringend muß oft dieses abwehrende Verhalten gegen das Unternehmen, dessen Durchführung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hatte, ihn verwundet haben! Welche schmerzliche Resignation gelangte in dem hier folgenden Briefe zum Ausdruck:

Mein lieber Heckel!

Gebe Ihnen Gott langes Leben, jedenfalls noch etwas Gehöriges länger als das meinige, damit nach meinem Tode doch jemand da ist, der — an sich — einen Stamm bildet für die weitere Pflanzung!

Ich verstehe alles, sage aber wenig, wo möglich nichts mehr dazu: ich kann nicht anders, als warten, bis man von außen nachkommt, da ich denn doch bedenklich vorausgeschritten scheine!

Herzlichen Gruß

Ihr

Bayreuth, 11. April 1877. Richard Wagner.

Bis zur Stunde ist es nicht gelungen, zu der ersten, jeden Geldgewinn ausschließenden Tendenz des Unternehmens zurückzukehren. Es erwiesen sich bei dem Scheitern aller dahinsteuernden Bemühungen die gleichen Umstände als unverrückbare Hindernisse, welche Wagner früh nötigten, den von seinen Freunden gebrauchten Ausdruck „Nationaltheater in Bayreuth" abweisen zu müssen. Schon bei der Grundsteinlegung äußerte er: „Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als gültig anzuerkennen. Wo wäre die ‚Nation', welche dieses Theater sich errichtete."

Der große Erfolg der Aufführungen des Bühnenweihfestspieles „Parsifal" in den Jahren 1882, 1883 und 1884 hat uns gezeigt, daß das künstlerische Interesse an dem Unternehmen fortwährend sich steigerte, so daß für das Jahr 1886 die Aufführung auch von „Tristan und Isolde" beschlossen werden konnte. Da wir wissen, daß die Bewahrung der künstlerischen Reinheit der Aufführungen in keiner Weise gefährdet ist, sondern ernst im Sinne des von uns geschiedenen Meisters gepflegt wird, so haben wir — wir, die Einzelnen aus dem deutschen Volke, welche die tiefere Bedeutung des Unternehmens erkannt zu haben fühlen — unser ganzes Bestreben auf die Zuwendung des nationalen Interesses zu richten. Wir können hierin für die nächste Zeit nur mit Wort und Schrift vorbereitend wirken, aber „das Bayreuther Werk" wurde im Vertrauen auf den deutschen Geist geschaffen; dieser deutsche Geist muß und wird es erkennen als eine ihm selbst entsprossene leuchtende Blüte. Die Nationalisierung des Unternehmens streng im

Sinne des Meisters wird eintreten und der „deutsche Kulturgedanke", welcher in dem Bayreuther Werk lebt wie die Frucht im blühenden Baume, zum sich offenbarenden Geheimnis werden!

Eine Rede Wagners.

Mitgeteilt von Franz Muncker.

Nachdem die Bayreuther Bühnenfestspiele im Sommer 1876 in künstlerischer Hinsicht ungeahnt glänzend verlaufen waren, glaubte man zuerst weit und breit, es würden die Aufführungen des „Rings des Nibelungen," wenn nicht gleich 1877, so doch in einem der nächsten Jahre zu Bayreuth wiederholt werden. Auch in dem engeren Kreise der Wagner und seiner Sache am nächsten stehenden Freunde wurde dieser Gedanke reiflich erwogen; Verhältnisse mannigfacher Art bestimmten jedoch bald den Meister, von dem Versuch einer solchen Wiederholung endgültig abzustehen. Aber sogleich faßte er den Plan, dem letzten Ziele, zu welchem jene Aufführungen leiten sollten, sich auf einem andern, für den damaligen Augenblick gangbarer scheinenden Wege zu nähern. Die Ausbildung eines wahrhaft künstlerischen Stiles für das deutsche Drama war der höchste Zweck, der dem Begründer der Bayreuther Bühnenfestspiele vorschwebte. Demselben Zwecke sollte nun eine Art von musikalisch-dramatischer Schule dienen, in welcher sich junge Dirigenten, Musiker und Sänger zu gemeinschaftlichen Uebungen zusammenfinden sollten, um von Wagner selbst und den von ihm überwachten Lehrern zum richtigen Vortrag der klassischen Werke unserer deutschen Musik angeleitet zu werden. Stilvolle Aufführungen dieser Werke am Schlusse der ersten Uebungsjahre sollten vorläufig von dem Erfolge jenes Studiums öffentliches Zeugnis geben, bis nach einiger Zeit aus den Mitgliedern der Bayreuther Schule selbst die künstlerischen Kräfte gewonnen würden, um mit der Darstellung sämtlicher dramatischer Werke Richard Wagners vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" die Bayreuther Bühnenfestspiele in einem nunmehr erweiterten Umfange wieder aufzunehmen.

Die verhältnismäßig geringen Geldmittel, die zur Ausführung dieses Planes nötig schienen, hoffte der Meister von dem allgemeinen Patronatvereine zu erhalten, der sich seit dem Frühling 1877 vornehmlich aus den früheren Wagner-Vereinen gebildet hatte. Er berief daher die Abgeordneten dieses Patronatvereins zu einer Beratung auf den 15. September 1877 nach Bayreuth, um ihnen seinen Entwurf vorzulegen und ihre Zustimmung zu demselben zu gewinnen.

Eine stattliche Anzahl auserlesener Freunde der Wagnerschen Kunst versammelte sich am Morgen jenes heiteren Herbsttages auf der Bühne des Bayreuther Festspielhauses. Eigentliche Beratungen sollten daselbst zunächst noch nicht gepflogen werden — dafür war der Nachmittag und der folgende Tag bestimmt —; Wagner wollte vorerst nur den Vertretern des Vereins seinen neuen Plan vortragen und dessen Entstehen ausführlich erörtern und begründen. Er führte daher bei dieser Zusammenkunft, die ungefähr eine Stunde dauerte, fast ausschließlich das Wort. In zusammenhängender Rede, von keinem Einwurf eines anderen unterbrochen, entwickelte er seine Ansichten. Er sprach in zwanglos-freier Weise, ohne ein Konzept, überhaupt, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, ohne jedes Blatt, auf welchem er sich auch nur die Hauptpunkte dessen, was er darlegen wollte, aufgezeichnet hätte. Aber er schien gleichwohl selbst auf das, was er hier zu sagen gedachte, ein größeres Gewicht zu legen, als er früher wenigstens in ähnlichen Fällen zu thun pflegte. Denn er wünschte ausdrücklich, daß ein Stenograph beigezogen werde, um seine Worte nachzuschreiben. Weil aber andrerseits kein Fremder, welcher der Sache Wagners bis dahin fern gestanden war, Zutritt in die Versammlung erhalten sollte, wurde ich gebeten, Stenographendienste zu thun.

Wenn ich mich jetzt auf das wiederholte Verlangen des Herausgebers dieses Jahrbuchs entschließe, das, was ich damals aus dem Munde Wagners aufzeichnete, mitzuteilen, so vermag ich mich dabei einer gewissen Befangenheit nicht zu erwehren. Ich bin mir zwar bewußt, nicht nur den Inhalt, sondern auch den Wortlaut jener Ansprache des Meisters an seine Freunde möglichst treu und unverfälscht wiederzugeben; allein ich kann keineswegs behaupten, daß ich zum Zweck dieser Wiedergabe mein Stenogramm etwa nur mechanisch abzuschreiben brauchte. Wer es je versucht hat, auch nur einige hundert Worte eines mäßig schnell sprechenden Redners nachzuschreiben, der weiß, daß er, um mit diesem Redner Schritt zu halten, viele unwesent-

liche Nebenwörter und Verbindungspartikeln weglassen mußte, ja von manchen Sätzen nur die hauptsächlichsten Begriffe anmerken durfte. Nun sprach aber Wagner damals nicht bloß einige hundert Worte, sondern ununterbrochen eine volle halbe Stunde lang, bis er dazu kam, das Schriftstück mit seinem eigentlichen Entwurf vorzulesen. Bis dahin durfte die Hand des Stenographen, wenn auch noch so ermüdet, nicht ruhen; denn es war kein zweiter Schreiber vorhanden, der ihn, wie dies sonst bei ähnlichen Aufzeichnungen die Regel ist, ablösen konnte. Ueberdies sprach Wagner in seiner gewöhnlichen, so überaus bezeichnenden Art außerordentlich rasch, im Tone des leicht hinfließenden, ja übersprudelnden Geplauders, das alle schweren, Halt gebietenden rhetorischen Accente verschmäht. Ihm war es nicht entfernt darum zu thun, eine Rede zu halten; er wollte sich einfach und kunstlos mitteilen und möglichst vollständig und überzeugend Gedanken für Gedanken, wie sie sich ihm gerade darboten, aussprechen. Aber wie so oft in der lebhaften Unterhaltung mit seinen Freunden, genügte seinem unvergleichlich rasch arbeitenden Geiste auch hier, wo er zu einer Versammlung redete, die größte Schnelligkeit, deren die Sprechorgane fähig sind, nicht mehr. Die Gedanken drängten sich ihm so dicht hintereinander auf, daß er, um ihnen mit dem Munde zu folgen, öfters darauf verzichtete, seine Sätze ordentlich abzurunden und zu Ende zu führen. Er verschluckte dann unwillkürlich kleinere Zwischensätze, namentlich aber oft beträchtliche Schlußteile der Periode, die ein scharf aufmerkender Zuhörer, aber auch nur ein solcher, zur Not aus dem Vorhergehenden ergänzen konnte, in ein völlig unverständliches, kaum eine Sekunde andauerndes Gemurmel und befand sich im Nu, ehe man sich dessen versah, in einem neuen Satze bei einem überraschend neuen Gedanken, der, wie reich und tief er auch immer sein mochte, doch vielleicht wieder in derselben Art mehr nur angedeutet als ausgesprochen wurde. Seine Redeweise bekam dadurch oft den Charakter des Fragmentarischen, des Skizzenhaften; aber zugleich reizte auch diese geistsprühende Unruhe, diese vollständige Gleichgültigkeit gegen die Schönheit der äußeren Form, insofern die letztere dem unmittelbaren Ausdruck eines bedeutenden Inhaltes hinderlich schien, ungemein an: Wagners Worte prägten sich zündend und fortreißend dem Hörer ein, mit jener unwiderstehlichen Gewalt, die nur einer auch in ihren kleinsten Aeußerungen durchaus wahren Persönlichkeit eigen ist.

Dem Stenographen wurde aber durch diese Eigentümlichkeit des

Sprechenden seine Aufgabe unendlich erschwert. Welche Kürzungen konnte er beim Schreiben noch anwenden, nachdem ihm der Redner selbst schon die ausgibigsten vorweggenommen? Bedenklicher noch mochte sich die Sache gestalten, wenn es sich darum handelte, sein Stenogramm nachher in gewöhnliche Schrift umzusetzen. Hier war es schlechterdings unmöglich, jene eigentümlichen Anakoluthe und Ellipsen Wagners immer zu wahren. Doppelt unmöglich, wenn eine solche Reinschrift, wie jetzt bei meinem Stenogramm, erst nach Ablauf mehrerer Jahre veranstaltet wird. Ich überreichte allerdings 1877 gleich am Tage nach jener Versammlung dem Meister eine Abschrift seiner Rede, hatte aber jetzt keine Gelegenheit, dieses Blatt mit der folgenden, neuen Ausarbeitung meines Stenogramms zu vergleichen. Ich durfte mich also für einige (doch ganz wenige) Stellen, die ich nur mangelhaft hatte nachschreiben können, nicht, wie damals, auf den noch frischen Eindruck in meinem Gedächtnisse, sondern überall nur auf meine Aufzeichnungen selbst verlassen und konnte, wo ich das darin nur Angedeutete wenigstens lesbar auszuführen hatte, nur die gedruckten Schriften Wagners zu Rate ziehen, die — glücklicherweise für mich — das meiste, was jene Rede vom 15. September 1877 enthielt, in anderem Zusammenhange, doch in ganz demselben Sinne und in völlig ähnlicher Form wieder behandelten. Ich habe außer den inhaltlich unwesentlichen, aber zur logischen Ergänzung des Satzes unentbehrlichen Wörtern und Wörtchen, die immer erst nachträglich von dem Stenographen eingefügt werden, zu meinen unmittelbaren Aufzeichnungen des Vortrags nichts hinzugefügt. Es ist wahrscheinlich, daß ich öfters ein Satzglied, einen Nebensatz, mitunter wohl auch eine vollständige Periode, welche Wagner sagte, nachzuschreiben unterlassen habe, weil ich nicht rasch genug dem Redner folgen konnte; wenigstens aber wird meine Mitteilung der Rede nichts Unechtes enthalten, keinen Satz, den Wagner nicht gesagt hat. Und so wird sie hoffentlich auch auf den Leser den Eindruck gewissenhafter Treue machen, soweit eine solche bei der Wiedergabe von Aeußerungen, die ihr Autor nicht selbst auch niedergeschrieben hat, überhaupt erreichbar ist.

Inhaltlich viel Neues wird die Wagnersche Rede nur den wenigsten Lesern bringen. Nicht nur deswegen, weil sie gleich zuerst an eine zahlreiche Versammlung gerichtet wurde, also gewissermaßen im Augenblick, da sie entstand, sofort in eine, obwohl beschränkte, Oeffentlichkeit trat, sondern auch, weil Wagner noch in mehreren Aufsätzen der folgenden Jahre, die nunmehr im zehnten Bande seiner „Gesammelten

Schriften und Dichtungen" vereinigt sind, auf dieselben oder doch auf verwandte Gegenstände zu sprechen kam. Besonders mag deshalb auf seinen zuerst in den „Bayreuther Blättern" gedruckten „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" verwiesen werden. In der Rede ist nur manches ausführlicher, lebhafter, zugleich aber zahmer behandelt. Die polemischen Ausfälle, die der Schriftsteller beständig machte, versuchte auch der Redner; aber er verfuhr dabei weniger heftig, er enthielt sich namentlich aller persönlich beleidigenden Anspielungen. Alles in allem genommen, wird der selbständige Wert meiner neuen Mitteilung vorwiegend formaler Art sein: es ist meines Wissens die erste größere, frei gehaltene Rede Wagners, die nach ihrem ganzen Umfange und Wortlaute auf Grund unmittelbarer, genauer Aufzeichnungen veröffentlicht wird, vielleicht sogar die einzige, bei welcher eine solche Veröffentlichung möglich ist. Meine Anmerkungen unter dem Texte beschränken sich auf wenige, geschichtlich erläuternde Nachweise.

Wagner also ergriff an jenem Vormittage des 15. Septembers 1877, nachdem die gegenseitigen persönlichen Begrüßungen vorüber waren, das Wort und begann:

Meine Herren!

Sie sind auf meine ganz besondere Einladung hier erschienen, und ich bin es darum auch, dem es Pflicht ist, Sie hier zu begrüßen. Sie können denken, daß ich das mit großer Rührung und Freude thue. Denn Sie haben Opfer aller Art gebracht, Opfer an Zeit und an Geld, um die Reise hierher machen zu können; Sie haben also die Wichtigkeit unserer heutigen Zusammenkunft für mich und unsere Sache vollständig eingesehen. Ich danke Ihnen dafür von ganzem Herzen. Und danke Ihnen auch für diejenigen Bemühungen, die Sie sich bereits gaben, um der Sache, die wir hier vertreten wollten, um dieser Sache förderlich zu sein. Ich hatte Sie längere Zeit ohne Nachricht gelassen über den Gang der Dinge, wie ich ihn ersah. Sie waren dadurch in Zweifel geraten und mußten weitere Schritte und Beratungen suspendieren, so daß es mir jetzt zur Pflicht wird, Ihnen deutlich zu sagen, wie die Sache steht, wie ich glaube, daß sie gehen kann, und wie ich wünsche, daß sie gehen möge, wenn die äußeren Umstände und unsere eigenen Kräfte ihr zur Ausführung verhelfen.

Zunächst will ich Bericht über die Vergangenheit geben, über den Verlauf der Dinge, seitdem wir im vorigen Jahr auseinander gingen. Ueber die Sache selbst, den ganzen Vorgang, muß ich, so-

weit die geschäftliche Seite desselben in Betrachtung kommt, das eine berühren. Wir sind, wie ich in meinem letzten Zirkular an Sie*) sagte, notgedrungen unserer ursprünglichen Idee untreu geworden, indem wir unsere Vorstellungen des „Rings des Nibelungen" nicht ausschließlich für Patrone und Patronatanteilbesitzer geben konnten; sondern wir mußten unseren hauptsächlichen Erfolg durch den Verkauf von einzelnen Billets, wie bei anderen öffentlichen Aufführungen, suchen. Ich bin schließlich darauf eingegangen, weil wir es einmal so weit gebracht hatten, weil der unglaubliche Eifer, die Freundschaft, das Ehrgefühl und die Uneigennützigkeit, die meine Künstler bewiesen, mich antrieb, von der schönen Disposition Vorteil zu ziehen und zu zeigen, was wir unter solchen Umständen können. Darum wurde meinerseits und ebenso von seiten meiner Freunde im Verwaltungsrate gesagt: Wagen wir es darauf hin, daß die Plätze des Festspielhauses allmählich sich füllen, wenn der Erfolg der ersten Aufführungen die Neugierde heranzieht! — Das ist dieses eine Mal geschehen und nicht wieder! Dadurch ist die ganze Sache in einen Weg gekommen, von dem sie durchaus zurücktreten muß. Den Erfolg haben wir gesehen. Wir sind beurteilt worden wie Leute, die sich für Geld preisgeben, über die man reden kann, wie man will, ohne Rücksicht auf den eigentümlichen Charakter ihres Unternehmens. Alles ist in eine falsche Sphäre gerückt worden, wodurch widerwärtige Flecken auf uns geworfen worden sind. Ich hatte jenen Versuch des Einzelverkaufs von Billets aus finanziellen Gründen gewagt, in der Hoffnung, daß der Erfolg der ersten Aufführungen die Teilnahme von nah und fern zu uns heranziehen werde. Es ist das Gegenteil eingetroffen, weil wir nun Feinde unter uns hatten, welche sich kein Gewissen daraus machten, verleumderische Gerüchte über unsere Vorstellungen auszustreuen**). Auf diese Weise sind, wie wir nachher erfahren haben, zahlreiche Gäste aus Wien und Ungarn, welche zu uns kommen wollten, von dem Besuche des zweiten Cyklus der Aufführungen abgehalten worden. Wir haben mit Niederträchtigkeit zu kämpfen gehabt! Der

*) Vom 1. Januar 1877; vgl. Wagners Gesammelte Schriften, Bd. X, S. 17—22.

**) Als während der ersten Woche der Festspiele 1876 die Aufführung des „Siegfried" wegen vorübergehenden Unwohlseins eines Sängers um einen Tag verschoben werden mußte, meldeten einzelne Wiener Zeitungen fälschlich eine vollständige Störung der Bayreuther Spiele.

Erfolg war, daß sich erst bei der dritten Serie der Aufführungen herausstellte, daß alles lügnerische Gerüchte waren. Wir hätten sonst auf dem Wege des Billetverkaufs noch viele Einnahmen machen können. Aber daß wir Feinde unter uns hatten, war der Grundfehler der Unternehmung. Auch die Presse, wenigstens der größere, wirkungsvollere Teil derselben, der unsere Staatenlenker beeinflußt, gehört in Hände, die wir fern halten müssen. Daß wir es nicht gethan, davon war der nächste Erfolg dieser, daß wir nun selbst auf dem gemeinen Wege der Spekulation auf Teilnahme, Gefallen, Neugierde, daß wir uns selbst hier kümmerlich behelfen mußten. Das ist der Grund eines Defizits, mit dem die Rechnungen über unser vorjähriges Unternehmen abschlossen. Wäre meine Annahme in Erfüllung gegangen, so wäre davon keine Rede gewesen.

Ich glaubte nun, da sich hier in Bayreuth bereits von den vielfach ja auch reicheren Teilnehmern unserer Festspiele sehr viel Feuer zeigte, es würde einigen Herren einfallen, sich hier weiter zu erkundigen: „Aufrichtig gesagt, wie machen wir es mit Wagner?“ Da würde es denn heißen: Kümmert euch um den nicht ferner; der ist physisch verloren. Aber nun würde man fragen: „Wie steht es mit den Rechnungen?“ Und da würde es sich zeigen, daß die hiesigen Besucher unserer Aufführungen sich nicht mit ihren Patronatanteilen abgefunden hätten, sondern die ganze Sache als die ihrige ansehen und in ihren Bemühungen für sie weiter gehen würden. Ich glaubte, daß schon damals hier ein allgemeiner Patronatverein sich bilden sollte. Das ist nicht geschehen. Jeder ist achtlos wieder abgereist; das Ganze war eine Vergnügungssache gewesen, etwas Außerordentliches ohne weitere Bedeutung und Konsequenzen. Man hatte mir ungeheure Ehren erwiesen, mir das Glück bereitet, in einem eigens für mich erbauten Bühnenhause die besten Sänger und Musiker Deutschlands zur Darstellung eines meiner Werke vereinigt zu sehen; Kaiser und Fürsten hatten die Aufführungen mit ihrem Besuche beehrt. „Was will der Mann mehr?“ Das war die allgemeine Stimmung, von der ich mich überzeugen mußte. Es war ein Vergnügen gewesen, ein ungewöhnliches Vergnügen, das man mit machte und von dem man sich danach unbekümmert wieder abwandte. So waren wir in eine Sphäre gekommen, in welcher man sich ein ganz falsches Urteil bildete über mein Unternehmen, meine Gedanken und Absichten. Darum war es von neuem nötig zu sehen, ob wir auf dem festen, ernsten Grund meiner ursprünglichen Tendenzen uns noch einmal vereinigen und dem

großen Ziele zustreben könnten, wenn auch langsam, so doch nunmehr sicher.

Folgendermaßen erging es uns bei diesem Versuche. Das Defizit schien zuerst nicht übermäßig groß. Wir hatten eben alle Gelder nur zur Bestreitung der Ausgaben aufgewendet, welche uns, um so zu sagen, unser persönliches Material verursachte, unsere Künstler und Musiker, sowie zur Bestreitung alles dessen, was Tageskosten waren. Dagegen mußten wir alle anderen Schulden stehen lassen, jene Rechnungen, welche sich nachher erst ganz eigentlich als Rechnungen herausstellten. Als ich die Höhe dieser Summe erfuhr, glaubte ich der versäumten Freiwilligkeit eines Entgegenkommens meinerseits aufhelfen zu müssen durch eine Mitteilung, die ich im November in einem gedruckten Zirkular an die Patrone erließ, worin ich bat, unsere Sache zu unterstützen. Darauf kam nicht eine einzige Notiz; nur die Tante des Herrn Plüddemann aus Koblenz schickte hundert Mark. Fürchten Sie nicht, meine Herren, daß ich mich zu weit in Nebensächliches verliere; Sie müssen das alles kennen lernen, um meine Stimmung zu erkennen.

Als ich dieses Ergebnis meines Zirkulars wahrnahm, sagte ich mir, daß ich zu schwach sei, die Lasten dieses Hauses zu tragen, und kam auf den Gedanken, meinen erlauchten Gönner, den König von Bayern, zu ersuchen, er wolle unser Bühnenfestspielhaus als eine Filiale seines Hoftheaters übernehmen und für Aufführungen, wie ich sie im Auge hatte, Sorge tragen. Es war das im Dezember bei meiner Rückkehr aus Italien*). Mir wurde jedoch da gesagt, daß dies dem Münchener Hoftheater kostbarer fallen würde als mir, der auf die Gutwilligkeit und Rücksicht der Künstler und Teilnehmer zu rechnen hätte. Selbst den Münchner Künstlern müßte man, wenn das Münchner Hoftheater die hiesigen Aufführungen übernehmen würde, ihren Urlaub abkaufen, was sehr teuer kommen würde. Das sei nicht ratsam. Doch wolle man dafür werben, daß man sich im Reichstag für Unterstützung unserer Sache verwende; und es wurden mir Andeutungen gemacht, man habe auch schon an Mitglieder des Bundesrats von seiten Bayerns Auftrag gegeben, deswegen zu sondieren.

---

*) Nach dem Abschluß der Festspiele trat Wagner eine Erholungsreise nach Neapel an; vgl. Glasenapp, Wagners Leben und Wirken, Nachtrag, S. 479.

So entstand mein Gedanke, im Januar die Aufforderung zur Bildung eines „Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" zu erlassen. Ich habe in dieser Aufforderung die Defizitfrage ganz außer acht gelassen, weil ich mich schämte, immer wieder als Bettler zu erscheinen, während ich mich doch auf alle Weise anstrengte, zu helfen. Das erwähnte ich also nicht; wohl aber sagte ich, wenn etwas weiter geschehen solle, so müßten wir mit Strenge auf unsere ursprünglichen Tendenzen zurückgehen. Der Erfolg meiner Hoffnung auf den Reichstag ist Ihnen bekannt. Ein besseres Ergebnis hat meine Aufforderung nach einer anderen Seite hin erzielt. Sie hat in der Art gewirkt, daß die Freunde meiner Kunst sich wieder rührten und eine richtigere Kenntnis meines Wollens durch Versammlungen, Vorträge und mustergültige Vorführungen von Teilen meiner Werke zu verbreiten suchten. Das hat mich innig gerührt und erfreut, aber meine Besorgnis nicht verscheucht. Woher kommt uns die Macht zur Fortführung unserer Sache? war meine Frage. Die Macht heißt hier das Geld. Ich dachte mir immer, der Wagner-Verein werde vornehmlich die Aufgabe haben, für meine Tendenzen zu werben. Das betrachte ich auch für alle Zeiten als das Wichtigste, was er zu thun hat. Wir, die wir uns hier zu idealem Zweck vereinen, sind mit einigen Ausnahmen, die ich um ihre Reichtümer nicht beneide, denen ich aber aufrichtig dazu gratuliere, Leute von beschränktem Vermögen. Um auch diesen weniger Bemittelten den Beitritt zum Verein zu ermöglichen, haben Sie die Rate der jährlichen Beisteuer auf ein Minimum herabsetzen müssen. Es ist eine schwere Sache, wie wir dabei die Mittel herbekommen sollen für eine künftige Aufführung, wie wir sie dieses Jahr in Aussicht nehmen. Es ist das geradezu unmöglich. Wir kamen auf den Gedanken, wieder Billetanteile zu verkaufen; wir würden uns dadurch vielleicht nur wieder in die peinliche Lage bringen, daß vor unseren Augen ein gemeiner Handel mit den Billets getrieben würde, daß selbst die Freikarten, die wir verteilt, in den Zeitungen zum Verkauf ausgeboten würden, wie mir das hier im „Bayreuther Tagblatt" vorm Jahr passierte. Das war ein Weg, der uns ins Verderben führte. Entweder heißt es jetzt, gar nichts wollen oder die Sache ganz und vollständig. Entweder: unsere Zustände sind zu elend; die Regierungen kümmern sich um nichts, gründen nur Musikschulen, welche niemals etwas Besonderes leisten — wo ich hinsehe, sehe ich falschen Taktschlag; keinen brauchbaren Sänger

liefern sie mir. Wir sind in einem schrecklichen Zustande. An eine Hilfe von seiten des Reichstags ist nicht zu denken. Im Reichstag ist nicht ein Mensch, der weiß, worum es sich für uns handelt. Bismarck würde wohl sagen, wenn wir eine Unterstützung begehrten: Wagner hat genug gehabt; viele Fürsten, der Kaiser selbst war da, um seine Aufführungen zu besuchen; wohin will der Mann? Wir sind ganz ohne Stütze von dieser Seite. Wir dürfen auf keinen derartigen Beistand rechnen, um uns das Defizit vom Halse zu schaffen.

Was thun? Es entstanden allerhand besondere Ansichten von Leuten, die alles übertrieben. Meine Freunde sahen sich hier ohne Hilfe. Ich mußte zur Tilgung der dringendsten Schulden ein Kapital von 32000 Mark mit fünf Prozent Zinsen aufnehmen. Die Londoner Konzerte, von denen man mir erheblichen Gewinn versprochen hatte, genügten nur, um einen anständigen Stillstand in die Sache zu bringen*). Wenn man mir nun nicht einmal zu den nachträglich sich herausstellenden Kosten derselben helfen kann, so ist das sehr schlimm. Herr Ad. Schmidt aus Viersen kam zu trefflichen Gedanken, wie man Abhilfe versuchen soll; Gott gebe seinen Segen dazu! Auch von der Intendanz des Münchener Hoftheaters wurde mir guter Wille zur Deckung des Defizits entgegengebracht. Man gab mir selbst zu verstehen, daß dies Dankbarkeit gegen mich sein würde für die Ueberlassung meines Werkes an die Verwaltung dieser Bühne, weil sie selbst erkenne, daß sie durch die Aufführung desselben in München in den Sommermonaten sehr viele Einnahmen erzielen könne. Seine Majestät der König von Bayern ist ohnedies schon im Besitze des Aufführungsrechtes, und es war von seiner Seite nichts als hochherzige Nachgiebigkeit gegen mich, daß ich mein Werk hier in Bayreuth zuerst aufführen durfte. Aber nunmehr wird er in sein Recht eintreten. Hoffentlich erhält mir die Intendanz seines Hoftheaters die mir entgegengetragene Gewogenheit, daß sie mich nämlich von dem Defizit der vorjährigen Bühnenfestspiele entlasten wird, wenn ich die Aufführung des ganzen „Rings" in München gestatte. Dazu gehört aber, daß sie unsere Dekorationen und alles zu den Aufführungen Gehörige benutzen darf. Wir haben kein Eigentumsrecht an diesen Dingen. Der König hat mir seiner Zeit 200000 Mark gegeben zur künstlerischen Herrichtung der ganzen Szene. Davon würde nun freilich vieles für eine auswärtige Bühne nicht wohl verwendet werden können, und die

*) Im Mai 1877; vgl. Glasenapp a. a. O. S. 482—492.

uneigennützige Großmut des Königs ließe uns gewiß das alles. Die beweglichen Dekorationen, Maschinen und Requisiten aber gehören Seiner Majestät nach dem zwischen dem königl. Hofsekretariate und uns abgeschlossenen Vertrage, wonach bis zur Zurückzahlung unserer Schuld dies alles Eigentum der königl. Kabinettskasse ist. Da ich zur Deckung des Defizits keine menschliche Aussicht habe, müßte ich mir die Benutzung jenes Materials von seiten der Münchner Bühne gefallen lassen. Auch für die Dekorationen habe ich ja noch allerlei Kosten zu bezahlen.

Darum ginge ich nur mit Bangigkeit daran, die Aufführungen des vorigen Jahres in Bayreuth zu wiederholen. Aber selbst unter günstigeren Umständen würde ich mich schwer zu einer solchen Wiederholung entschließen. Denn unter dem Druck der damaligen Verhältnisse, auch weil niemand an das rechtzeitige Zustandekommen unserer Aufführungen glaubte, hatten viele Beteiligte ihre Arbeiten für dieselben sehr vernachlässigt. Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht. Um es künftig zu erreichen, müßte man mir Lust von außen machen und die nötige Erleichterung gewähren, die drückendsten Lasten von mir nehmen, um meine ermüdeten Kräfte neu anzuspornen.

Sagen wir uns also, meine Herren, daß wir wieder am Anfange stehen, allerdings mit enormen Vorgebungen (wie man im Spiel sagt), die wir früher nicht hatten! Das hatte ich Ihnen auseinander zu setzen. Wir haben aller Welt unseren festen Willen gezeigt, wir haben gezeigt, worum es sich für uns handelt, warum unser Theater ein Haus von der Bauart sein mußte wie dieses, warum alles so eingerichtet sein mußte, wie es hier der Fall war, warum der Ort unsers Wirkens kein Zentrum des modernen Kunstjuxes sein durfte. Alle diese Vorteile, wenn er sie auch mit Beschwerden erkämpfen mußte, hat jeder hier empfunden. Wir haben hier Freiheit, zu atmen und zu uns selber zu kommen. Diesen Eindruck der vorjährigen Festspiele haben wir voraus und dieses Haus. Sonst aber fangen wir von vorn an. Ich könnte auch nicht einmal die Sänger und Sängerinnen, die voriges Jahr bei den hiesigen Aufführungen mitwirkten, wieder einladen. Das ist einmal geschehen und würde nicht öfter zu ermöglichen sein. Als mein Verwaltungsrat mich in Besorgnis über die ungetilgten Schulden sah, kam auch in unserem engsten Kreise der Gedanke auf, die vorjährigen Aufführungen schnell zu wiederholen und aus

den Einnahmen dieser Wiederholung das Defizit zu bestreiten. Zuerst schmerzte mich das, die Vorstellung, in diesen Kreis sogleich wieder treten zu müssen, um ein Geschäft zu machen. Jedoch bezwang ich mich so weit, daß ich selbst meinen Freunden den Auftrag gab, bei den Sängern, die uns im vorigen Jahre zur Seite standen, deshalb anzufragen. Es zeigte sich da auch viel guter Wille; denn sie sollten auch entsprechend bezahlt werden, und sie nannten zum Teil nicht üble Honorare. Von wichtiger Seite aber kamen abschlägige Antworten. Denn diese Sänger sind alle Unterthanen ihrer Intendanzen, und die alten Verhandlungen mit diesen wieder erfolgreich durchzumachen, ist unmöglich. Solche Urlaube kämen nicht wieder. Damals glaubte man schon dort das möglichste gethan zu haben, als man uns diese vorzüglichen Kräfte einmal auf so lange Zeit überließ. Es wäre also der Versuch einer Wiederholung der hiesigen Aufführungen auch aus solchen Gründen ein reines Hazardspiel, ein Jagen. Auch persönliche Erfahrungen machte ich im vorigen Jahre, die es mir verleideten, wieder der Impresario einer solchen Geschichte zu werden. Das haben wir jetzt voraus, daß dies einmal geschehen ist und so geschehen ist, daß es ein Wunder war und uns zur höchsten Ehre gereicht und mir die größte Freude ist, von solchen Künstlern unterstützt worden zu sein. Auch wenn man in München uns noch einmal eine Aufforderung gäbe zur Wiederholung der vorjährigen Festspiele, so könnte das nur ein Gastspiel der Münchner Truppe in unserem Hause sein, nicht mehr; aber auch so wäre es das letzte Mal gewesen, daß wir hier den „Ring des Nibelungen" in der alten Weise aufführten, und wohin es führen sollte, sehe ich nicht ein. Nur das sehe ich ein, daß wir nicht sowohl viel werden nachholen müssen — auch das Wort „nachholen" ist hier nicht am Platz; ich habe das Fehlende alles vorausgewußt — wir müssen vielmehr etwas ganz anderes bekommen.

Sie wissen, worauf alle meine Bestrebungen, worauf namentlich unser Bayreuther Unternehmen abzielt: auf einen Stil und auf eine Kunst, wie sie in unseren elenden Theatern nicht gepflegt werden kann. Mein Gedanke wäre nun jetzt, mir langsam die Mittel vorzubereiten, durch welche ich den hiesigen Festspielen eine wirkliche Dauer geben, ihnen ein Ernähren von sich selbst heraus ermöglichen, sie zu einer wirklichen Schöpfung machen kann. Wollen wir meinetwegen den Ausdruck „Schule" gebrauchen, obwohl mir dieser Ausdruck von unseren Musikschulen her, in denen man nichts lernt, so sehr zuwider ist! Es entspricht dies auch den bescheidenen Mitteln, die uns

jetzt zu Gebote stehen. Mit Geringem erreichen wir auf diesem Wege viel. Aber fester Wille gehört dazu und die Unterstützung aller Freunde unserer Sache. Deshalb frage ich Sie jetzt, meine Herren, ob Sie auf diesen Fuß mit mir sich stellen wollen, ob Sie mit Geduld und Ausdauer etwas unternehmen wollen, das zu einem großen künstlerischen Ziele führen soll, oder ob Sie lieber nur gelegentlich wieder einmal hier zusammenkommen wollten, um etwas Außerordentliches zu sehen. Wenn nur das letztere der Fall wäre, so trennen wir uns besser.

Ich habe den Gedanken gefaßt, eine Schule hier zu gründen zur Ausbildung von Sängern, Musikern und Dirigenten für die richtige Ausführung musikalisch-dramatischer Werke von wahrhaft deutschem Stile, und ich will mir erlauben, Ihnen mit wenigen Worten zu sagen, wie ich mir das gedacht habe. Jene Schule ist zunächst auf sechs Jahre berechnet, vom 1. Januar 1878 bis zum 30. September 1883.

(Wagner verlas darauf den Entwurf der Grundzüge seiner Schule, der jetzt gedruckt im zehnten Bande seiner „Gesammelten Schriften" [S. 23—26] vorliegt, sowie mehrere von ihm gleichfalls schriftlich aufgezeichnete Andeutungen über die Stellung, welche der Patronatverein zu diesem Plane einnehmen solle, über die pekuniäre Unterstützung, die er von dem Verein dazu in Anspruch nehmen müsse — 10 000 Mark für jedes der ersten Jahre. Darnach fügte er nur noch wenige abschließende Worte hinzu:)

Das ist es, was ich Ihnen zu sagen hatte. Wenn ich etwas ausgelassen habe, so werden wir das bei näherer Besprechung wieder finden. Jetzt empfangen Sie noch einmal meinen warmen Dank für Ihre Aufmerksamkeit! Ich denke, meine hiesigen Freunde werden sich über unsere weiteren Zusammenkünfte mit Ihnen verständigen.

(Nur der Vollständigkeit halber sei noch beigefügt, daß darauf Herr Davidsohn aus Berlin im Namen der Versammelten mit wenigen warmen Worten den festen Willen aller Freunde des Bayreuther Unternehmens ausdrückte, auf dem von dem Meister beschrittenen Wege auszuharren. Mit der scherzhaften Antwort: „Ja, Sie sind eben immer Enthusiast!" schloß Wagner lächelnd die Versammlung.)

Einzelne Werke.

Eine deutsche Komödie.

Von

Roman Woerner.

Im Haupt- und Grundbuch unserer heutigen Kunstlehre, in Schillers Aufsatz Ueber naive und sentimentalische Dichtung, findet sich Wesen und Aufgabe der Komödie ebenso kurz als erschöpfend dargelegt. Es liegt in meinem Vorwurf, hier Glied für Glied, mit Schillers eigenen Worten, klar zu entwickeln, was dort in wenige inhaltreiche Sätze und schwer verständliche Kunstausdrücke zusammengedrängt ward.

Die Komödie, wie die Tragödie gehören zur satirischen Dichtung. Daß die Bezeichnung satirisch nicht in dem beschränkteren Sinne angewendet ist, wie wir dieselbe für eine bestimmte Gedichtart zu brauchen gewohnt sind, erhellt von selbst. Vielmehr begreift dieser Gattungsname jegliche Dichtung, welche die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zu ihrem Gegenstande macht. Die im Leben aufstoßenden Widersprüche teilen sich in sittliche und Verstandes-Widersprüche, je nachdem sie im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes zu Tage treten. Mit den sittlichen Widersprüchen hat sich lediglich die strafende oder pathetische Satire (höchste Stufe: Tragödie) zu befassen, weshalb sie außer dieser Betrachtung liegen. Die Verstandes-Widersprüche, welche unser Herz nicht zu leidenschaftlich erregter Teilnahme aufrufen können, da sie nur sittlich gleichgültige Dinge betreffen, bilden den weiten Spielraum der scherzhaften Satire. Die höchste Art der scherzhaften Satire ist die Komödie.

Die erste Anforderung an die Komödie ist also, daß ihr Stoff leidenschaftslos sei: ohne Einwirkung auf das Herz. Andererseits aber hat es der Dichter doch immer mit dem höchsten Anliegen des

Herzens, mit der Natur und dem Ideal zu thun. Die scherzhafte Behandlung des Gegenstandes bringt notwendig einen Ton der Belustigung mit sich. Andererseits aber verträgt sich dieser spottende Ton nicht mit dem Ernst, der jedem dichterischen Spiele zum Grund liegen soll. So wird denn außer der sittlichen Harmlosigkeit des Stoffes, außer der scherzhaften, durch einen solchen Stoff bedingten Darstellung noch ein Drittes nötig sein, um die Komödie zu einem echten Kunstwerk zu erheben. Sie muß ihren Stoff mit Schönheit behandeln. Es ist nicht irgend eine Art äußerlicher Schönheit gemeint, sondern die Schönheit des Herzens, welche von dem komischen Dichter gefordert wird. Seine Persönlichkeit, sein Charakter muß den Stoff adeln und tragen; er muß in der ganzen Auffassung und Ausführung seines Vorwurfs das vollendete Bild einer schönen Seele abprägen. Nur auf diese Weise wird die Komödie den dichterischen Gehalt nicht verfehlen, welche immer das Unendliche sein muß. Nur auf diese Weise kann verhindert werden, daß der sittlich gleichgültige, also an und für sich jeder dichterischen Würde bare Stoff in oberflächliche Leichtfertigkeit verfalle.

Der Mangel jenes dritten Bedingnisses ist der vornehmste Grund, warum unter der Unzahl von Komödien, die von Aristophanes' Zeiten bis auf unsere Tage bei den verschiedensten Völkern hervorgebracht worden, so wenige den ewigen Namen und Bestand einer wahren Dichtung errungen haben. Die meisten dieser kurzlebigen Gebilde verdanken eben ihren Ursprung jenen niedlichen Geistern, welche dem gemeinen Geschmack ihren bloß leichten Sinn, ihr angenehmes Talent, ihre fröhliche Gutmütigkeit unschwer für Schönheit der Seele aufzutäuschen vermochten, da sich der gemeine Geschmack überhaupt nie über das Angenehme erhebt.

Wenn es das Ziel der Komödie ist, den Zuschauer in leidenschaftslos heiterer Freiheit des Gemütes über die Verhältnisse zu erheben, so wird es die Aufgabe des komischen Dichters sein, jede Aufhebung der Gemütsfreiheit zu verhindern oder, was dasselbe ist, jedes Aufkommen leidenschaftlicher Erregung unmöglich zu machen. Zu diesem Zweck muß er seinen Gegenstand immer theoretisch behandeln, wie der tragische Dichter den seinigen immer praktisch behandeln muß. Ja selbst für den Fall, daß der komische Dichter sich beikommen ließe, einen praktischen, der tragische einen theoretischen Stoff zu wählen, müßte jener den praktischen Stoff theoretisch, dieser den theoretischen praktisch bearbeiten. Denn nicht das Gebiet, aus

welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum, vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch.

Gegenstand bedeutet den einfachen, ursprünglichsten Kern der Handlung, z. B. Eifersucht. Eifersucht kann tragischer oder komischer, praktischer oder theoretischer Stoff werden. Bringt man sie vor das Forum des Herzens, d. h. ruft man das Herz durch Vorstellung der sittlichen Widersprüche, welche die Eifersucht verursacht, zu heftiger Mitleidenschaft auf, so ergibt sich ein tragischer Stoff; bringt man sie vor das Forum des Verstandes, d. h. stellt dar, welche Ungereimtheiten aus Eifersucht entspringen können, so ergibt sich ein komischer Stoff. Eine beispielsweise Verwendung der Eifersucht als Gegenstand a) zu einem tragischen, b) zu einem komischen Stoff wird dies deutlicher machen. a) „Ein Ehemann läßt sich durch einen heimtückischen Scheinfreund zu solcher Eifersucht gegen sein Weib anstiften, daß er die Unschuldige ermordet" — tragischer Stoff (Fabel des Othello). b) „Ein Ehemann läßt sich zur Eifersucht gegen sein unschuldiges Weib anstiften und vollführt in dieser Verblendung die ungereimtesten Dinge, bis er durch irgend einen Anlaß seinen Irrtum entdeckt" — komischer Stoff. Daß die Verschiedenheit der Stoffe a und b aus dem jeweilig anders angelegten Charakter des eifersüchtigen Ehemannes sich herleiten muß und daß demgemäß der Dichter, welcher ja die Charaktere nach Belieben voraussetzen kann, es in der Hand hat, den Gegenstand so oder so zu wenden, braucht kaum bemerkt zu werden. Von dem gegebenen Beispiel läßt sich zugleich abnehmen, warum der tragische Stoff praktisch, der komische theoretisch genannt wird. Jener nämlich läuft jedesmal auf eine thätliche Auseinandersetzung, auf eine sogenannte Katastrophe hinaus, ist also im eigentlichsten Verstande des Wortes „praktisch"; dieser immer auf eine gütliche Auseinandersetzung, auf eine Heilung oder mindestens augenblickliche Ueberweisung des irrenden Helden, ist also zutreffend mit dem Worte „theoretisch": lehrhaft zu bezeichnen. Einen Stoff praktisch behandeln, heißt verhüten, daß er zu einem gütlichen Ausgleich hinneige: dies geschieht durch beständige Erregung der Leidenschaft; einen Stoff theoretisch behandeln, heißt verhüten, daß er zu einem thätlichen Austrag führe: dies geschieht durch beständige Abwehr der Leidenschaft. Um sich diese Kunstausdrücke noch klarer zu machen, darf man sie nur auf vorhandene Werke anwenden. Schiller selbst hat beispielsweise „Nathan der Weise" als ein Stück bezeichnet, in welchem Lessing grillenhaft einen theoretischen Stoff nach Art eines praktischen zu

bearbeiten unternahm. Nämlich: Gegenstand des Nathan ist: religiöse Unduldsamkeit. Nun hat Lessing einerseits die drei Vertreter der drei Bekenntnisse so geartet, daß es unmöglich zu einer thätlichen Auseinandersetzung zwischen ihnen kommen kann; andererseits aber wollte er den durch Aufstellung dieser Charaktere theoretisch gewordenen Stoff doch wieder praktisch behandeln. Die Folge ist, daß „Nathan der Weise" weder Tragödie, noch ganz Komödie geworden. Doch wird ihm nicht viel zur Komödie fehlen, sobald man die wenigen Ansätze zu praktischer Behandlung (wie z. B. die Verklagung Nathans beim Patriarchen von seiten des Tempelherrn) ausscheidet. Paul Heyse hat in seinem Trauerspiel „Don Juans Ende" einen theoretischen Stoff viel gründlicher praktisch behandelt, d. h. viel gründlicher verdorben, und zwar unabsichtlich, während man von Lessing wohl annehmen kann, daß ihn der bestimmte äußere Zweck des Nathan zum wissentlichen Bruch der Kunstgesetze verleitete. Der Gegenstand von „Don Juans Ende" ist: Nebenbuhlerschaft von Vater und Sohn. Es war ein herrlicher Einfall, den gealterten Don Juan mit seinem ihm unbekannten Sohne zusammenzubringen, nur mußte man diesen Einfall nicht anders als komisch verwenden wollen. Der Autor hätte den Vater so keck und sicher von einem in die Art geschlagenen Sohne sollen ausstechen lassen, daß der anfängliche Aerger des alten Don Juan in Staunen, in Bewunderung, ja in die Ueberzeugung übergeht: Das ist Blut von meinem Blute, das ist mein Sohn, der mich und meinen Ruhm abthut. Dann wäre der blindlings und ohne Erkenntnis des kostbaren Fundes aufgegriffene Stoff bei weiterem zweckentsprechenden Aufbau eine treffliche Komödie „Don Juans Ende" geworden. Die Tragödie, zu welcher Paul Heyse den schönen Stoff durch gewaltsame praktische Bearbeitung verrenkte, ist in allen ihren Voraussetzungen unmöglich.

Nach dem kurzen Aufenthalt, den die notwendige Erklärung der Kunstausdrücke „praktisch" und „theoretisch" erheischte, faß' ich Schillers Lehre von der Komödie in den Satz zusammen: Die Komödie hat einen theoretischen Stoff theoretisch mit Schönheit zu behandeln.

* * *

Es gibt im ganzen Umkreis des deutschen Schriftentums nur wenige Komödien, welche dieser erschöpfenden, unumstößlichen Begriffsbestimmung völlig entsprechen. Die wenigen bis jetzt vorhandenen sind in unseren Tagen um ein mustergültiges Werk vermehrt worden.

Die Beobachtung, daß dieser jüngste Zuwachs von den einen noch gar nicht entdeckt, von den anderen teils in unverständiger Weise erhoben, teils in gleich unverständiger Weise, oft ungeprüft, ist herabgesetzt worden, hat den vorliegenden Aufsatz veranlaßt. Vielen, welche zu der überraschenden Erscheinung eines Dichterkomponisten kein Vertrauen schöpfen können und im Hinblick auf das alte Wort „Niemand kann zwei Herren dienen" mindestens in einem Betracht — hinsichtlich der Worte oder der Musik — sich getäuscht zu sehen erwarten, wird schon die Anwendung der Schillerschen Lehre auf einen — Operntext höchst bedenklich und unstatthaft erscheinen. Wenn man unter Operntext zum Unterschied von anderen Dichtungen eine Dichtung verstehen will, welche in Musik gesetzt ist, so sind die Worte zu den „Meistersingern" ein Operntext. Ist aber unter Operntext, nach den meisten bisher von den Komponisten verwendeten Texten zu urteilen, nur ein mehr oder minder guter Entwurf eines Bühnenstückes gemeint, der ohne die Musik eine an sich wertlose Unterlage vorstellt, dann ist Wagners Büchlein kein Operntext. Die wesentlichen Erfordernisse einer Bühnendichtung sind doch 1) ein wirklich dramatischer, je nach dem Zweck des Dichters tragischer oder komischer Stoff, 2) eine zweckentsprechende Behandlung dieses Stoffes und — was ich als Drittes anführe, um es besser hervorzuheben, obwohl die beiden ersten dieses Dritte bedingen und umgekehrt — 3) völlig rund ausgestaltete Charaktere. Diese drei Bedingungen finden wir in dem Büchlein der „Meistersinger" erfüllt. Dasselbe erscheint wie der Karton eines Bildes, der ja auch das Wesentliche des Bildes: den Stoff, die Art der Behandlung und die Charaktere, schon vollständig aufweist. Nur die belebende, alles schärfer hervorhebende Farbe fehlt noch. Als belebenden Mittels, als Farbe bediente sich nun Wagner vermöge seiner ausnahmsweisen Doppelbegabung der Musik, statt daß wie gewöhnlich alles, auch die Farbengebung, durch die Sprache geschieht*). Jedermann mit offenem Sinn und offenen Sinnen muß ein Bild z. B. von Cornelius nach Idee, Ausführung und Charakteristik schätzen, selbst wenn er die Farbengebung daran nicht sollte beurteilen oder

*) Wagner selbst sagt in „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schriften IV, S. 386): „Ich war von nun an [nach Abfassung des Rienzi] in Bezug auf alle meine dichterischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausarbeitung des Gedichts [was ich mit der Farbengebung vergleiche] ward ich wieder Musiker."

lieben können. So kann ich auch Wagners Farbengebung, d. i. seine Musik, den Leuten vom Fache zur Erklärung oder, wenn das nötig sein sollte, zur Verteidigung überlassen und ausschließlich vom Texte reden. Denn sein Text der „Meistersinger" steht und fällt ebensowenig mit der Musik, als Cornelius' Bilder mit der Farbe stehen und fallen. Der Karton allein schon ist ein Meisterwerk und das soll bis ins einzelne erwiesen werden.

Das Büchlein der Meistersinger zeigt die Jahrzahl 1862 auf. Doch war der erste Entwurf schon im Jahre 1845, unmittelbar nach Vollendung des „Tannhäuser", entstanden. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, so sollten die „Meistersinger" als beziehungsvolles Satyrspiel dem Sängerkrieg auf der Wartburg sich anschließen. Der Dichter erzählt selbst, warum er seinen Plan auszuführen verschob. Er fand, daß der Grundton seiner damaligen heiteren Stimmung Ironie war. Der Ironie aber kann niemals eine wahre Komödie gelingen! Denn die persönliche Erbitterung, die aller Ironie von ihrem Ursprung her anhaftet, läßt den Dichter nicht in jene reine, leidenschaftslose Höhe emporgelangen, aus welcher herab er die menschlichen Verhältnisse ruhig zu betrachten, „überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen" vermag. Erst im Winter 1861 auf 1862, da die frohe Ueberzeugung, daß der bessere Teil deutscher Künstler ihm mehr und mehr sich zuneigte, jeden Rest von Bitterkeit vernichtet hatte, konnte es ihm gelingen, den früher bereit gelegten theoretischen Stoff (1), theoretisch (2), mit Schönheit (3) durchzuführen.

1. Ein Nürnberger Bürger und Meistersinger bestimmt dem Sänger des besten Meisterliedes die Hand seiner Tochter als Preis. Von schnell entflammter Liebe zu dem Mädchen getrieben, verlangt ein junger fränkischer Ritter Aufnahme in die Zunft. Das Lied, mit dem er sich als „Meister" ausweisen will, verstößt so rücksichtslos gegen die herkömmlichen starren Regeln, daß man ihn gar nicht zu Ende hört. Doch ist unter den Zünftlern noch einer, der, von abweichenden Aeußerlichkeiten nicht getäuscht, den wahren Dichter in dem Durchgefallenen erkennt. Dieser eine, selbst der letzte echte Meister innerhalb der Gilde, übernimmt nun die Vermittelung. Er bringt einerseits den Wildling zu einigen Zugeständnissen an die Regel und weiß andererseits seinen beschränkten Zunftgenossen den Preisbewerber

unter Umständen vorzuführen, daß sie über alles Vorurteil und alle Bedenklichkeit hinweg zu unwillkürlicher Anerkennung hingerissen werden. Dieser knappe Abriß der Handlung zeigt zur Genüge die theoretische Art des Stoffes, der nur mit Gewalt und völliger Umgestaltung praktisch, d. i. tragisch, zu wenden wäre. Um das ganz zu erweisen, muß man auf den Gegenstand des Stückes zurückgehen. Der Gegenstand ist: der Kampf des Genius mit der Prosa, dem Philistertum oder wie man den vielköpfigen Gegensatz des Genius immer bezeichnen will, um das höchste Gut des Lebens. Es bedarf wohl keiner Beispiele, um darzuthun, wie leicht dieser Gegenstand zu einem tragischen Stoffe sich formen lasse. Die Geschichte der Dichtung bietet Belege genug und manchmal schon mag der Genius in diesem Kampfe unterlegen sein, ohne daß die Welt Kunde davon erhielt. Soll der Stoff ein komischer werden, so wird dies am besten durch harmlose Gestaltung des Gegenspiels zu erreichen sein, d. h. der Dichter wird sorgen, dem Helden Gegner zu geben, die aus kurzsichtiger Beschränktheit, aus gut gemeintem Unverstand, aus träger Scheu vor allem Neuen, kurz aus sittlich gleichgültigen Gründen ihm zuwider sind, so daß wir uns nicht in entrüsteter Aufwallung auf die eine Seite zu schlagen brauchen, sondern ohne Besorgnis die Lösung des Streites abwarten können. Auf diese Art verfuhr Wagner. Wie sehr er sich bewußt war, daß die Komödie fallen mußte, sobald die Meistersinger verächtlich erschienen, zeigt sein ausdrücklicher Hinweis auf ihren Charakter: „ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun; die irren sich und sind bequem, daß man auf ihre Weise sie nähm'!" Mit dieser Anlage des Gegenspiels ist eigentlich der Stoff schon zu einem theoretischen geprägt. Der theoretische Verlauf würde freilich noch ständig gefährdet sein, wenn nicht auch der Charakter Walters günstig gebildet, wenn er nicht von starrem Eigensinn, trotzigem Widerspruchsgeist und ähnlichen ungeselligen Eigenschaften, die ein starkes Selbstbewußtsein oft mit hervortreibt, frei gehalten wäre. Nachdem noch dieser Gefahr vorgebeugt ist, nachdem also den beschränkten, bequemen Ehrenmännern (von dem einzigen boshaften unter den Meistersingern will ich später sprechen) ein junger, feuriger, von Dichterkraft und Dichtermut erfüllter Ritter gegenübergestellt wird, der sich aber mit freundlicher Begründung gern unterweisen, von achtenswerter Hand gern leiten läßt, kann niemand erwarten, das zwischen solchen Gegnern entstandene beiderseitige Mißverständnis in wilder Leidenschaft zu thätlichem Austrag gebracht zu sehen. Der komische Stoff wäre nunmehr nur durch

unrichtige, auf Erregung der Leidenschaft abzielende Behandlung im einzelnen zu verderben. Davon ist das Gegenteil geschehen. Zuvörderst noch einige Bemerkungen über die Wahl dieses Stoffes. Die „Meistersinger" verdanken ihre Entstehung unzweifelhaft dem Drange des Dichters, sein Verhältnis zu den Kunstgenossen auseinander zu setzen. Ob das zufällige Auffinden des günstigen Stoffgebiets diesen Drang geweckt, oder der rege Drang zur Aufsuchung eines entsprechenden Stoffes spornte, hätte vielleicht Wagner selbst nachträglich nicht mehr entscheiden können. Die Befruchtung eines Dichtergemütes gleicht der mancher Pflanzen. Der Zufall — der Wind trägt ein Blütenstäubchen auf die Knospe — keiner weiß, wann und woher — und nur die entspringende Blume zeigt, daß es geschehen. Selten hat ein Dichter einen Stoff gefunden, in welchem sich seine persönlichen Verhältnisse so glücklich verallgemeinert darstellen ließen. In jedem echten dramatischen Kunstwerk muß der besondere Fall derart nach seiner Breite und Tiefe erschöpft sein, daß er sinnbildlich wird. Die „Meistersinger", wie wir sie jetzt vor uns haben, sind von allem lediglich Persönlichen rein abgelöst und wirken voll und ganz, gleichviel ob man den Dichter kennt und weiß, was das Stück für ihn bedeutet oder nicht. Sonst wäre es wohl ein recht gelungenes spottendes Gelegenheitsgedicht in Bühnenform geworden, aber keine Komödie. So dagegen stellt der Fall Walter contra Meistersinger, wenn ich das Bild vom Streite vor einem Forum scherzend beibehalten darf, nicht mehr bloß den besonderen Fall Wagner contra Zunftgenossen vor, sondern zeigt den Genius überhaupt im Verhältnis zu den in hergebrachten Formen verknöcherten Stubenpoeten, so daß sich der eigentliche Inhalt, das Grundthema des Stückes, in das geflügelte Wort zusammenfassen ließ: „— Wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand."

2. Die Untersuchung, ob der theoretische Stoff auch durchweg theoretisch, d. h. mit beständiger Abwehr der Leidenschaft behandelt ist, dürfte am besten an der Gestalt Beckmessers zu beginnen sein. Er gehört nur seiner weiß Gott wie errungenen bürgerlichen Stellung nach, nur von außen betrachtet, zu den „Ehrenmännern". Innerlich ist er ein hohler, neidischer, gewinnsüchtiger, durch und durch boshafter Geselle, dem kein Mittel zu schlecht deucht, seine Zwecke zu erreichen. Nun kann aber Bosheit nur in zweierlei Fällen in der Komödie verwendet werden. Entweder sie muß ihre schlechten Streiche mit einer den Opfern derselben so überlegenen Geschicklichkeit, mit einer so ver-

blüffenden Frechheit und erfindungsreichen Meisterschaft vollführen, daß der gespannt folgende Zuschauer vor Staunen und Befriedigung über die gelungenen Stückchen das Unsittliche der ganzen Handlungsweise völlig aus den Augen verliert; oder aber sie muß ohne die nötige Klugheit auftreten und sich dann im Uebereifer förmlich überkugeln. (Sachs:) „So ganz boshaft doch keinen ich fand, er hält's auf die Länge nicht aus: vergeudet mancher oft viel Verstand, doch hält er auch damit Haus: die schwache Stunde kommt für jeden; da wird er dumm und läßt mit sich reden. —" Zu der Sorte, die sogar recht bald ihr bißchen Verstand ausgegeben hat, gehört Beckmesser. Die selbstgefällige, im Grunde so dumme Pfiffigkeit des Merkers tritt allenthalben zu lächerlich hervor, als daß man von seinen plumpen Ränken je Unheil zu besorgen brauchte. Der Bosheit ist somit ein Gegengewicht angehängt, welches das Hinabziehen der Handlung aus der leidenschaftslosen, komischen Höhe ständig verhindert. Ich will nur im Vorbeigehen darauf aufmerksam machen, mit welch feinem Spott der hämische, hohle, frechmäulige Geck als Inhaber eines einflußreichen städtischen Amtes „mit Stimm' und Sitz im Rate" den arglosen Ehrenmännern zugesellt ist. Außer Beckmesser könnte Walter Stolzing die verpönte Leidenschaft in die Komödie bringen, besonders im dritten Aufzug, ehe ihn Sachs unter seine väterliche Obhut nimmt. Es ist ja natürlich, daß der aufgeregte Junker, nachdem er versungen hat, keine Rettung mehr sieht als gewaltsame Selbsthilfe — Entführung — und immer gleich in ritterlichen Anwandlungen zum Schwerte greift. Aber welch hübsche kleine Züge hat der Dichter angebracht, um jede aufkeimende Besorgnis niederzuhalten! Z. B. nach der Stelle: „Doch diese Meister! Ha, diese Meister!" Walter legt beim starken Ruf eines Hornes „emphatisch" die Hand ans Schwert und starrt vor sich hin: „Ha! . . . " Und was ist's für eine Gefahr, die er so heldenkühn bestehen will? (Eva:) „Geliebter, spare den Zorn! — 's war nur des Nachtwächters Horn!" Sobald man übrigens Sachsens wachsames Auge auf das vorschnelle Pärchen gerichtet weiß (Sachs: „Ueble Dinge, die ich da merk': eine Entführung gar im Werk! Aufgepaßt, das darf nicht sein!"), ist der gute Ausgang und damit die behaglich zuwartende Ruhe der Zuschauer verbürgt. Einen letzten Anlaß zu Abschweifungen in das tragische Gebiet kann ich erst unten nachholend besprechen. — Das Werk Wagners ist übrigens nicht nur als Komödie zweckentsprechend behandelt, sondern als Bühnenstück überhaupt, wie alle seine Dichtungen, meisterhaft gebaut. Es verteilt

sich zwanglos auf zwei Tage: der erste und zweite Aufzug spielt am Tag vor dem Johannisfest, der dritte am Johannistag selbst. Der Bericht des alten Wagenseil über die Versammlungen der Meistersinger in einer Kirche — die Katharinenkirche wird unter den benutzten ausdrücklich angeführt — gab den passenden Ort für den ersten Aufzug. Durch den vorher stattfindenden Nachmittagsgottesdienst, mit dessen letztem Choral das Stück stimmungsvoll eröffnet werden konnte, ist die nötige Anwesenheit der beiden Frauen begründet. Der Junker Walter, welcher, „in Nürnberg eben nur angekommen", im Hause Pogners vorgesprochen hatte, folgt, von jäher Liebe entzündet, der schönen Pognerin in die Kirche. Zu Hause konnte er sie unbemerkt nicht sprechen, außer mit den Augen, und an einen anderen Ort als in die Kirche durfte die eingezogene Bürgerstochter gewiß nicht ohne Begleitung des Vaters gehen. Der Dichter deutet das beiläufig dadurch an, daß er sie nicht einmal alle Wege zum Stadtthor genau kennen läßt (zweiter Aufzug: „Dort durch die Straße: doch der [Weg] ist kraus, ich kenn' ihn nicht gut —"). Das kurze Gespräch mit Eva und Magdalena bringt sogleich das erregende Moment: die Preisbestimmung Pogners „Nur ein Meistersinger soll Eva erringen". Der näheren Auskunft wegen wird der Junker von den enteilenden Frauen an David verwiesen. Während die übrigen Lehrbuben nun bis zum Eintritt der Meister alles für die „Freiung" herrichten, kann David in seiner ergötzlichen Weise dem mit allen Gebräuchen unbekannten Walter — und dem Zuschauer — das Wissenswerte mitteilen. Davids Unterweisungen hört man oft als zu breit rügen. Sie sind zu breit — für den Leser. Allein in diesem Fall muß man erwägen, daß ein Karton zwar selbständigen Gehalt und Wert hat, aber doch immer auf das Dazukommen der Farbe angelegt ist. Ich sah in einem Atelier den großen Entwurf eines Bildes. Der Gedanke, die Ausführung, die einzelnen Gestalten, alles schien vortrefflich. Nur gewisse Kleinigkeiten wirkten befremdend. So kniete im Vordergrund ein Ritter, dessen Mantel für das Auge ein großes leeres Dreieck bildete. Als das Gemälde fertig war, zeigte sich die Ursache dieser Anordnung. Der Künstler hatte den Fleck für eine besondere Farbenwirkung geflissentlich ausgespart. Die Anwendung auf die erwähnte und andere Stellen der Meistersinger ergibt sich von selbst. Im zweiten Aufzug ist durch die Gegenüberstellung der Häuser Pogners und Sachsens Gelegenheit gegeben, die Handlung ohne Szenenwechsel, aber auch ohne Gewaltsamkeit auf die Straße zu verlegen. Pogner

kehrt mit Eva plaudernd vom Spaziergang zurück und verweilt zu kurzer Rast vor der Thür auf dem Steinsitz, bis sie zum Abendmahl gerufen werden. Sachs läßt sich dann, des lauen Juniabends zu genießen, den Werktisch an die Halbthür des Ladens rücken, wo sich später Eva Nachricht und Rat bei ihm erholen kommt, sobald sie von Hause fortschlüpfen kann. Nachdem das Mädchen erregt geschieden, schließt er den Laden, so daß die Straße wieder für die Zwiesprach Evas und Magdalenas, die Beckmessers Ständchen vorbereitend ankündigt, und weiterhin für das Liebespaar frei wird. Walter treibt es bei einbrechender Dunkelheit selbstverständlich zum Hause Pogners, um nach dem Mißerfolg in der Singschule im Verein mit der Geliebten irgend eine Auskunft zu suchen. Beckmessers Auftreten verhindert die Flucht des Pärchens, das sich in den Schatten der Linde zurückzieht, während der wachsame Sachs den Werktisch nun ganz vor die Thür trägt, um jede voreilige That des jungen Heißsporns rechtzeitig zu bemerken. So haben wir in der ungesuchtesten Weise die vier Personen zu wirksamem Spiel und Gegenspiel vor den beiden Häusern vereinigt. Unübertrefflich ist die Prügelei am Schluß des Auftritts, welche zwischen David und Beckmesser beginnt und immer weiter und weiter um sich greift in der friedlichen Stadt. Jeder beeilt sich, die gute Gelegenheit zu nützen, da er dem lange schon vorgemerkten Gegner endlich in der Dunkelheit ungestraft eins versetzen kann. Ein Hornstoß des Nachtwächters jagt die ganze saubere Gesellschaft nach allen Richtungen auseinander. Schläfrig kommt der Mann des Gesetzes auf den Schauplatz und reißt staunend die Augen auf — zu spät, wie immer. Das ist ein Bild von so packender Lebenswahrheit, von so köstlicher, beziehungsreicher Sinnbildlichkeit, wie es nur einem echten Dichter gelingen konnte. Der dritte Aufzug zerfällt in zwei Teile. Die erste Hälfte spielt in Sachsens Werkstatt, die zweite auf dem Festplatz. Nach einer kurzen, stimmungsvollen Einleitungsszene zwischen Sachs und David folgt Sachsens berühmtes Selbstgespräch „Wahn! Wahn! Ueberall Wahn!“ Der aus der Schlafkammer eintretende Junker, welchen ein kurzer, gesunder Schlaf ruhiger und besonnener gemacht, weckt ihn aus seinem Sinnen. Er veranlaßt Walter, einen Werbegesang vorzubereiten, und führt ihn dann, durch das gelungene Lied mit froher Hoffnung erfüllt in die Kammer, damit er sich festlich kleide. Beckmessers Auftreten ist begründet durch seine Furcht vor dem „neidischen Schuster“, dem er die erhaltenen Prügel schuld gibt. Er will ihn von weiteren Ränken, insbesondere von

der Mitbewerbung abschrecken. Da findet und stiehlt er Walters frisch niedergeschriebenes Lied, wodurch dann in bekannter Weise dem Ritter auf der Wiese zu Gesang und Sieg verholfen wird. Das arme Evchen, die Sachs in der Nacht so plötzlich vom Geliebten getrennt hatte, „drückt der Schuh“: ratlose Sorge treibt sie zu dem bösen, guten Schuster, der doch wohl allein noch helfen kann. Die letzte, lebensvolle Szene auf dem Festplatz erläutert sich in ihrem Aufbau von selbst. Alle Auftritte der Dichtung sind wirksam und anstrengungslos auseinander entwickelt; alles ist bis ins Kleinste sorgfältig, aber nicht ängstlich vorbereitet und begründet. Die wenigen Andeutungen mögen den Leser zu eingehender Prüfung anregen.

3. Ein theoretischer Stoff, theoretisch ausgestaltet, wird immer erst ein lustiges Bühnenspiel abgeben. Soll dies zum Kunstwerk erhoben werden, so darf unser Herz nicht gleichgültig bleiben. Nachdem nun dem Stoff dadurch, daß man ihn theoretisch formt und führt, jede Möglichkeit, das Herz zu fesseln, benommen ist — denn einen Stoff theoretisch formen und führen, heißt ja, ihn so bilden und lenken, daß er sich lediglich an den Verstand wende —, kann diese Aufgabe nunmehr dem Dichter zufallen. Der Dichter löst die Aufgabe, indem er in der ganzen Auffassung und Behandlung des Stoffes jene herzgewinnende Schönheit des Charakters — Herder würde sagen Humanität — an den Tag legt, welche bekundet, „daß in seiner Seele das Ideal gleichsam als Natur wirkt, daß jede Größe in ihr enthalten ist und mühelos und ungezwungen wie eine Wesensäußerung ihr entfließt“.

Der komische Dichter kann die schöne Freiheit seines Gemütes entweder bloß thatsächlich in Führung und Lösung der Handlung erweisen oder auch, je nach Art des Stoffes, einen als solchen erkennbaren Träger seiner eigenen Gesinnung, einen Statthalter seines Geistes in die Komödie einführen. Bei den„ Meistersingern“ bot sich dem echten komischen Dichter die liebenswürdige Erscheinung des Nürnberger Schusterpoeten von selbst als mithandelnden Schiedsrichter und „Spruchsprecher“ im Streite des Sängers gegen die Zünftler dar. Um Hans Sachs zu seiner Vermittlerrolle geschickt zu machen, mußte er in gewissem Sinne wirklich in die Mitte zwischen die beiden streitenden Teile gestellt werden. Was jedem Teil einzeln fehlt, war in ihm zu vereinigen. Wagners Sachs ist einerseits Dichter genug, um die hohe Gabe Walters trotz mangelnder Zucht sofort zu erkennen, und andererseits Meister genug, d. h. hinreichend erfahren und geschult, das heilsame Band der Regel gegen willkürliche Form-

losigkeit in Schutz zu nehmen. Er hat sich selbst als Dichter in die althergebrachte Tabulatur gefügt, nicht weil sie althergebracht war, sondern weil sein Dichterdrang durch diese gegebenen Formen sich noch nicht beengt fühlte und demnach sie voll und ganz auszufüllen sich begnügte. Selbst bis ganz an die gezogenen Grenzen herangelangt, kann er den jungen Stürmer und Dränger verstehen und bewundern, der mit einem kühnen Schwunge hinausspringt und sich in der freien Weite neue Bahnen, d. i. neue Grenzen sucht; kann er ihn warnen, das Alte nicht mutwillig in Bausch und Bogen abzuthun, und ihm zeigen, daß da manche Grundformen im alten Gesetze sind, ewig wie die Dreizahl der Familie: Mann, Weib, Kind, für deren getreue Bewahrung er den Hütern der Tabulatur dankbar sein muß, weil er diese Grundformen auch in der Gesetzgebung seines neuen Reiches nicht wird entbehren können. Demnach ist nicht zutreffend, was man oft behaupten hört, daß Wagner sein Wesen in Hans Sachs und Wartel Stolzing zerlegte, wie z. B. Goethe im „Clavigo" sich in zwei Gestalten, Carlos und Clavigo, verkörpert darstellt. Wir haben vielmehr zwei Dichter, Sachs und Walter, vor uns. Einen Dichter der Schule, welchem, wie bemerkt, die überkommene Form Spielraum genug bietet, und einen Genius, der die Regel, welcher er folgt, selbst schafft und schaffen muß. Wagner hat in Sachs also nicht etwa sich selbst, nur in gereifteren Jahren, seinem Jugendbilde Walter gegenübergestellt, sondern er zeichnet in jenem, was er gewiß nicht war, den Ausläufer einer alten Richtung („die letzte Erscheinung des produktiven Volksgeistes"), in diesem den Anfänger einer neuen. An Sachsens Gestalt nun bethätigt er die bewunderungswürdigste, über alle kleinlichen Anschauungen erhabene Freiheit des Gemütes. Er stattet Sachs, den Meistersinger, also ein Mitglied des Gegenspiels, so freigebig mit allen Vorzügen aus seiem eigenen Herzen aus, daß er ihm als seinem Vertreter die Entscheidung übertragen kann. Denken wir nur, was geschehen wäre, wenn ein anderer, als Dichter ebenso selbständig und bahnbrechend wie Wagner, von minderer Größe der Gesinnung, denselben Stoff gefunden und behandelt hätte. Er würde sicherlich den Hans Sachs nicht auf Unkosten Walter Stolzings begabt haben, würde sicherlich den Vertreter seiner eigenen neuen Richtung so reichlich mit allem, was er nur Schönes und Edles und Bewundernswertes aufbringen konnte, behangen haben, daß für den Gegenspieler gerade das Notdürftigste übrig blieb. Sicherlich würde Sachs nicht Spruchsprecher an Dichters statt, sondern nur Führer der Meistersinger geworden sein, d. h. der

Einäugige unter den Blinden, weil ein solcher zur gütlichen Lösung des Streites unentbehrlich wäre. Ein derartiges Herunterdrücken des Gegenspiels ist eine begreifliche Schwäche, denn dem Gegner Gerechtigkeit widerfahren lassen ist schwer, selbst wenn es sich nur um einen von der Phantasie aufgestellten Gegner handelt. Allein je mehr sich der Dichter dieser Schwäche überläßt, desto mehr wird die Komödie als Kunstwerk an Wert verlieren. Somit kann man die Schönheit der Behandlung oder, was auf eines hinausläuft, die Seelengröße des Dichters am Gegenspiele förmlich messen*). Die Anwendung auf den vorliegenden Fall ist eigentlich durch die obige Darstellung von Hans Sachsens Stellung in der Komödie schon gegeben. Großartiger konnte der Dichter überhaupt nicht verfahren, als indem er den Obmann der Gegenspieler in die Mitte rückt — weiter durft' er ihn überhaupt nicht rücken, ohne ihn vollends auf die Seite des Helden herüberzuschieben, ihn seiner Eigenschaft als Gegenspieler zu berauben — ihn auf diese Art gleich weit von dem beschränkten Standpunkt der streitenden Teile entfernt und ihm die Kundgabe seiner eigenen Anschauung, die Entscheidung überträgt.

Will man sich übrigens Wagners Gesinnung in ihrer ganzen Größe verdeutlichen, so darf man seine Entscheidung, wie er sie in den „Meistersingern" allgemein gültig niedergelegt hat, nur wieder auf die besonderen persönlichen Verhältnisse zurückanwenden, von denen er ausging. Ich halte euch alle in der großen Mehrheit für Ehrenmänner, sagt er den Gegnern seiner Kunst durch diese Komödie, und selbst die wenigen Beckmesser, die auf der Welt ja oft in der achtbarsten Gesellschaft auftauchen, machen mich mehr lachen als zürnen. Ich weiß, daß ihr durch euer treues, gut gemeintes Festhalten an den Kunstgesetzen selbst in den trübsten Zeiten das Ueberhandnehmen fremdländischen Wesens nach Kräften gehindert und die Kunst, wenn nicht adelig, so doch deutsch und wahr erhalten habt. Vor allem aber weiß ich, daß es Meister der alten Schule gibt, wahre Dichter in ihrer Weise, denen es heiliger Ernst mit der Kunst ist, wie mir selbst. An

*) Der heftigste Tadel, den J. J. Rousseau gegen den Misanthrop schleudert, weil Molière als echter komischer Dichter den Charakter des Oronte (Gegenspiel) human ausstattete, beweist nur, daß dem einseitigen Idealisten die schöne Freiheit der Seele völlig abging. Wer auf gleicher Höhe mit Molière steht, kann sich weder an dieser Gestaltung des Gegenspiels stoßen noch zweifeln, ob der Dichter dem Spiel oder dem Gegenspiel zuneige.

diese wend' ich mich voll unerschütterlichen Vertrauens, daß sie verstehen werden, was ich erstrebe, schätzen werden, was ich schaffe. Sie haben selbst die alten Formen ganz ausgefüllt, sie begreifen, daß für neue Schöpfungen neue gefunden werden müssen. Sie sollen mir vor Zunft und Volk zum Wort verhelfen, auf daß ich den tauben Anhängern des Alten beweise: ich bin kein Zerstörer, sondern ein Begründer. Um ihr Haupt will ich dankbar dann den Lorbeer schlingen, den ich ersinge, denn was sie neidlos und selbstlos an mir thun, thun sie der Kunst zum Gedeihen, sich selbst zur Ehre.

Den beiden ersten Hauptstücken, in welchen der theoretische Stoff und die theoretische Behandlung nachgewiesen wurden, habe ich je einen kurzen Absatz — dort über die Fabel, hier über den Aufbau der „Meistersinger" — angefügt. So wird sich dem dritten Hauptstück, das die Schönheit der Behandlung vornehmlich an der Charakterbildung Hans Sachsens darzuthun hatte, ein kurzes Wort über die Charaktere des Stückes im allgemeinen passend anschließen. Die Kunst der Charakteristik besteht darin, eine Gestalt nicht nur von der Seite zu zeigen und zu zeichnen, welche für den jeweiligen Zweck der Dichtung zunächst erforderlich ist, sondern sie vollständig, gleichsam rund von allen Seiten sichtbar auszuformen. Von dieser Kunst hat der Dichter der „Meistersinger" eine glänzende Probe abgelegt. Es ist immer ein sicherer Beweis für die Lebenswahrheit einer Bühnengestalt, wenn sie den Zuschauer anreizt, sich ihr Leben vor dem Stücke zu vergegenwärtigen. Nehmen wir z. B. Beckmesser. Der Mensch ist schon als Schuljunge gegen die geistig überlegenen Mitschüler hämisch und boshaft aufgetreten, wenn sie ihm zuwider waren, mit kriechender Schmeichelei und widerlichen Freundschaftsversicherungen, sobald sie ihn gutmütig ihre Arbeiten benutzen ließen. Auch zu seinem städtischen Amt und Ansehen kann er nur durch unredliche Beseitigung der Mitbewerber, durch Schweifwedeln auf der einen und Verleumdung auf der anderen Seite gekommen sein. Verliebt war er in jungen Jahren nie; solch ein eigennütziger, gefühlloser Kriecher erwärmt sich für niemand. Und wenn er diese oder jene Bürgerstochter umwarb, so war's aus niedrigen Gründen. Auch Evchen will er vor allem ihres Geldes und der guten Familie willen. Er traut sich gar nicht zu, persönlich den geringsten Eindruck auf sie zu machen. Deshalb ist ihm die Bestimmung Pogners höchst unbehaglich, daß Eva den Preisgekrönten ausschlagen darf, wenn sie nicht mit den Meistern übereinstimmt. Die Geldgier tritt sogar in seinem Werbelied plump und an erster Stelle hervor („ . . . für

den, der ihn beerben will und auch werben um sein Kindelein fein"). In seinem Wutausbruch rückt er Sachs nochmals „des Goldschmieds reiches Erbe" vor, um das der mißgünstige Schuster ihn prellen wolle. Bezeichnend ist schließlich die Art, wie er sich für das geschenkte Lied bedankt. Das manus manum lavat bleibt Leuten seines Schlages die einzig denkbare Art von Erkenntlichkeit:

„Für Euch nur stimm' ich,
Kauf' Eure Werke gleich,
Mache zum Merker Euch —"

Mit diesem treffenden Zuge ist das Bild des Merkers vollendet — leider ein Bild aus dem Leben. Hans Sachsens Charakter ward oben schon im allgemeinen geschildert, wenigstens soweit die Erklärung seiner Vermittlerrolle dies erforderte. Was ich dort der leichteren Uebersicht halber zu berühren vermied, ist hier nachzuholen. Wie hoch auch Sachs über die anderen Gegenspieler erhoben wurde, sagt ich, ganz durfte er dem Gegenspiel, der Meistersingergilde, nicht entrückt werden. Wagner konnte ihn zu einem wirklichen Dichter, aber doch immer nur zu einem Zunftdichter, zum besten Dichter der Schule machen. Als solcher muß nun Sachs den Genius entzückt erkennen und anerkennen, nach dem Verrauschen der ersten Freude aber auch die erdrückende Größe des Genius schmerzlich empfinden. Er muß fühlen, daß sein eigener Flug sich mit dem kühnen Adlerschwung Walters nicht messen könne, daß das Beste, was ein Meistersinger zu bieten hat, neben diesem neuen, nie gehörten, nie geahnten Sange gering und dürftig erscheine. Niemand wird ohne Widerstreben in einem Augenblicke aufgegeben, was er jahrelang ungestört besessen und hochgehalten hat. Sachs muß in einen wenn auch noch so kurzen, noch so trefflich geführten Kampf mit sich selbst geraten. Soll er es nicht machen wie die übrigen Meister und den Störenfried, den Vernichter ihrer Kunst einfach fortweisen? Das wäre ein Ausweg aus diesem Kampfe, der um so mehr lockt, als Evchen dann keinem hergelaufenen Junker, sondern dem besten Meister, ihm selbst, zufiele. Oder soll er sich ehrlich mit seiner Gabe bescheiden und dem höchsten Preis zu Gunsten des größeren Bewerbers entsagen? Es ist keine Frage, daß der Dichter seinen Sachs zum letztgenannten Entschluß, zur doppelten Entsagung bringen muß. Allein es liegt auch klar am Tage, wie schwer dies unbeschadet der Komödie zu bewerkstelligen war. Entsagung ruft Mitleid hervor; Mitleid ist Teilnahme für die eine,

also Parteinahme gegen die andere Seite; wenigstens insofern, als Mitleid für Hans Sachs uns den notwendigen Ausgang der Komödie unzweifelhaft etwas verleiden würde. Um dies störende Mitleid nicht aufkommen zu lassen, gab es zwei Mittel, welche eigentlich im Hauptstück von der theoretischen Behandlung zu erörtern waren. Dies unterblieb nur deshalb, weil Sachsens Aufgabe und Stellung in der Komödie vorher dargelegt sein mußte. Das erste Mittel besteht darin, von dem inneren Kampfe des wackeren Meisters bloß den Beginn und das Endergebnis auf geschickte Weise anzudeuten. Der Beginn zeigt sich in der schönen Stelle des zweiten Aufzugs: „Wie duftet doch der Flieder" u. s. w. Das Bewußtsein, daß es ihm nur Spott und Schmach brächte, wenn er Walter nachzusingen versuchte, will ihm schier die eigene Kunst verleiden:

„Thät' besser, das Leder zu strecken,
Und ließ' alle Poeterei!"

Während der nun folgenden Szene mit Eva macht sich Sachs in dem Grade mehr mit dem Gedanken der Entsagung vertraut, als er Evas Liebe zu Walter deutlicher erkennt. Das hört man ohne Mühe aus dem Gespräche heraus. Aber erst, nachdem Sachs mit sich völlig im Reinen ist, läßt ihn der Dichter in klaren Worten sagen, welche Gedanken flüchtig gleich Wolkenschatten über seine Seele zogen:

„— — — Freund ihm noch sein!
Ihm, vor dem all' sich fühlten so klein!
Den Junker Hochmut, laßt ihn laufen,
Mag er durch die Welt sich raufen:
Was wir erlernt mit Not und Müh',
Dabei laßt uns in Ruh' verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns übern Haufen:
Sein Glück ihm anderswo erblüh'!"

Erst, nachdem Sachs imstande ist, diese Gedanken scherzend auszusprechen, dürfen wir davon erfahren, weil eben der scherzhafte Ton das Ende des Kampfes anzeigt. Das zweite Mittel, welches unser Mitleid wie unseren Unmut ständig fern hält, ist der prächtige Humor, mit dem Wagner die Gestalt des Meisters förmlich durchtränkt hat. Wer das Unabänderliche freien Gemütes anerkennt, wer mit der heitersten Schalkhaftigkeit selbstlos das Notwendige vollbringt, hilft sich selbst und uns über jede Bitterkeit hinweg. Mit ungetrübter Freude sehen wir,

„— — — wie Hans Sachs es macht,
Daß er den Wahn fein lenken mag,
Ein edler Werk zu thun";

eines von den Werken,

„Die selten vor gemeinen Dingen
Und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen."

Von den übrigen gleich trefflich gezeichneten Gestalten der Komödie möchte ich nur noch Pogner hervorheben. Ein echter Bürger, ist er stolz auf das emporblühende Bürgertum, stolz auf die Kunst, welche im weiten Deutschen Reich nur noch die Bürger pflegen. Die allgemeine Geringschätzung des Standes, der in seinen Augen so viele Verdienste hat, verdrießt den weit gereisten Goldschmied. Er will beweisen, daß auch der Städter, wenn es gilt, einen ritterlich hohen Preis auf die Kunst zu setzen wisse, und verspricht dem besten Sänger sein Töchterlein samt reicher Habe, wie er's wohl in alten Büchern von Rittern und Herren gelesen. Ein geringerer Dichter würde es bei diesem kühnen Beschluß Pogners, den er für das Stück brauchte, haben bewenden lassen, ohne die Rückwirkung auf den bedachtsamen Bürger anzudeuten. Anders Wagner. Kaum ist Evas Hand unwiderruflich aufs Spiel gesetzt, fassen den Vater Bedenken und Reue. Wir sehen ihn sorgenschwer vom Abendspaziergang zurückkommen, und wenn er sich seines nachträglichen Kleinmuts nicht schämte, würde er wohl bei Sachs Rat und Hilfe suchen. So läßt der echte dramatische Dichter auch eine Nebenfigur sich ausleben. Walter, den ich oben schon beschrieb, und Eva, die sich besonders in der herrlichen Szene mit Sachs als eine echte Tochter Evas erweist, bedürfen keiner weiteren Ausdeutung. David endlich, dem man trotz aller Streiche ebensowenig ernstlich böse werden kann wie sein Meister, ist mit solcher behaglichen Gründlichkeit gezeichnet, daß man ihm aus seinem Charakter sogar seine Zukunft weissagen möchte. Heiratet er wirklich die jetzt so mitleidige, so freigebige Magdalena, zu der ihn mehr sein Magen als sein Herz hinzieht, dann ist ihm der Pantoffel gewiß und der „zarte", der „süße", der „Rosenton" hat für immer ein Ende.

Nachdem sich in durchaus sachlicher Beweisführung darthun läßt, daß Wagners Text der „Meistersinger" aufs genaueste den Lehrsätzen entspricht, welche Schiller für die Komödie aufgestellt hat, gibt es für die boshaften wie für die bequemen Gegner des Dichters keine Seitenwege mehr. Entweder sie müssen den hohen Wert des Werkes aner-

kennen oder den Verfasser des Aufsatzes über naive und sentimentalische Dichtung als einen unverlässigen Gewährsmann verwerfen. Thun sie das letztere, so wird man die wahre, unumstößliche Lehre von der Komödie mit Recht aus ihrem Munde zu hören verlangen. Bis aber unsere Kothner und Beckmesser diese neue Kunstlehre gefunden, werden ihre Klagen und Witze über Regellosigkeit und „blinde Meinung" nur wenige der Ueberzeugung verschließen, daß uns Wagner in den „Meistersingern" eine echte deutsche Komödie geschenkt hat.

Lortzing und Wagner.

Von

Heinrich Welti.

Die Forderung Goethes, eine Lebensbeschreibung habe vor allem „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt," gilt mit Recht als eine der höchsten, aber auch schwierigsten Aufgaben jeder geschichtlichen Darstellung. Sie ist doppelt schwierig, wo es sich um Erscheinungen handelt, die ihrer Größe und Eigenart wegen auf den ersten Blick nur mit Mühe sich einer allgemeinen Kunstentwickelung einreihen lassen, deren Bild überdem durch den Streit der Parteien verwischt und ins Ungeheuerliche vergrößert oder ins Fratzenhafte verzerrt wurde.

In diesem Falle befindet sich zur Stunde der Forscher, der mit sittlichem Ernste, der erforderlichen Gründlichkeit und wissenschaftlicher Unparteilichkeit das Werden und Wachsen des großen Mannes erkunden und darstellen will, der wie kein anderer das gesamte künstlerische Vermögen unserer Zeit zum Ausdruck ihrer stärksten und eigentümlichsten Geistes- und Willensrichtungen zusammenzufassen vermochte. Wie lange hat es doch gedauert, bis nur die dem Tondichter Wagner in der Musikgeschichte zukommende Stellung erkannt worden

ist. Wie hartnäckig sträuben sich die Gegner des Musikdramas, die Verbindung zwischen dem Schöpfer der neunten Symphonie und Wagner anzuerkennen, wie thöricht wehren sich übereifrige Freunde noch heute gegen die Behauptung, daß die geschichtliche Entwickelung den Komponisten des „Rienzi" auch mit dem vielgeschmähten Meyerbeer verknüpft habe. Und noch viel schlimmer steht es um die Erkenntnis der geschichtlichen Stellung Richard Wagners als Dichter und Dramatiker. Sein Verhältnis zur Romantik, in deren Sinn er seine Stoffe wählte, zur Schicksalstragödie, als deren letzter und großartigster Ausläufer sein „Ring des Nibelungen" betrachtet werden darf, ist lange nicht genugsam aufgeklärt. Seine Stellung zum „jungen Deutschland", dessen demokratisch-revolutionäre Richtung sich im „Rienzi" widerspiegelt, dessen berühmteste Losung, die von der Emanzipation des Fleisches, in Tannhäusers Preislied auf Frau Venus wiederklingt, dessen philosophische Konstruktionssucht sich auch im „Kunstwerk der Zukunft" deutlich zeigt, bedarf noch eingehender Erörterung. Ueber die Bauart seiner Opern und Musikdramen vollends und seine Vorgänger und Vorbilder in dramaturgischer Beziehung gibt keine der überzahlreichen Wagnerschriften genügend Aufschluß, und doch wäre gerade in dieser Hinsicht nicht nur manche Aufklärung über den Werdegang des Meisters, sondern, bei der großartigen theatralischen Begabung Wagners, auch manches Wichtige für die Gesetzgebung des heutigen Dramas zu gewinnen.

Es wird mit eine der wesentlichen Aufgaben des Richard Wagner-Jahrbuches sein, das Verhältnis Wagners zu seiner Zeit klarzustellen, Die Beziehungen seiner Kunst und seiner Kunstanschauungen zu der künstlerischen Entwickelung des deutschen Volkes und des 19. Jahrhunderts überhaupt darzulegen und so allmählich ein tiefes und volles Verständnis des Meisters und seiner reformatorischen Großthat zu ermöglichen. Einem Genius wie Wagner gegenüber ist bedingungslose Bewunderung ebensowenig am Platze als gänzliche Verkennung, und sollen seine gewaltigen, herrlichen Bemühungen um die deutsche Bühne für unser Volk und sein Geistesleben von dauerndem Nutzen sein und auch in die Zukunft befruchtend wirken, so muß vor allem an die Stelle des mehr lauten als förderlamen Parteitreibens ein ernstes Versenken in die Eigenart des Meisters und redliches Streben nach einem vollen Erfassen der Erscheinung in ihren Vorzügen wie in ihren Mängeln treten. Und dazu ist die geschichtliche Betrachtung das beste Mittel. Aus der Kenntnis des Zusammenhanges der einzelnen Er-

scheinung mit der allgemeinen Entwickelung ergibt sich der einzig zuverlässige und gerechte Wertmesser für die Beurteilung einer künstlerischen Individualität. Diese Kenntnis zu fördern, ist Zweck und Ziel des nachfolgenden, bescheidenen Beitrages zum Jahrbuch.

Lortzing und Wagner! Eine lächerliche Zusammenstellung, werden die Parteihuber rufen. Aber eine gewissenhafte Forschung muß trotz aller entrüsteten oder spöttischen Zwischenrufe an dieser Zusammenstellung festhalten. Wagner und Lortzing sind nicht nur äußerlich, als Zeitgenossen und Dichterkomponisten, miteinander verbunden, sie sind auch innerlich, durch die Gemeinsamkeit der Bestrebungen, miteinander verknüpft. Bestehen auch große Unterschiede des Wesens zwischen dem Schöpfer des „Fliegenden Holländers" und dem Verfasser des „Wildschütz" und ebenso bedeutende Abstände der Bildung zwischen dem Meister des „Waffenschmied" und dem tiefsinnigen Erneuerer der Nibelungensage: in ihren Zielen, ja selbst in einzelnen Grundzügen ihrer Kunstanschauungen zeigen sie sich nahe verwandt, und schon der Umstand, daß zwischen dem „Waffenschmied" (1846) und den „Meistersingern von Nürnberg" (1868), von der vereinzelten Erscheinung der „Lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai (1849) abgesehen, die deutsche Bühne keine komische Oper von irgend welchem größeren Erfolg und künstlerischer Bedeutung erhielt, muß dazu anregen, die beiden so verschieden gearteten Künstler auf ihre innere Verwandtschaft und ihren geschichtlichen Zusammenhang zu untersuchen.

Lortzings Geburt fällt ins Jahr 1803, Richard Wagner wurde im Jahre des großen Befreiungskampfes dem deutschen Volke geboren. Der erstere ist somit um zehn Jahre älter als der zweite. Das hat naturgemäß zur Folge, daß die künstlerischen Jugendeindrücke und die musikalische Bildung beider Meister wesentlich verschiedener Art sind. Lortzings früheste Erinnerungen weisen auf Mozart, seine erste theatralische Bethätigung bringt ihn in Berührung mit dem deutschen Singspiel, wie es neben und nach Mozart die Dittersdorf, Kauer, Schenk, Weigl und Wenzel Müller entwickelt hatten, seine nicht sehr gründliche musikalische Schulung beruht ganz auf den Werken der eben vorausgegangenen Epoche. Ueber dem jungen Wagner wölbt sich dagegen bereits in all ihrer Herrlichkeit die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik, der „Freischütz" und die Symphonien Beethovens senken die gewichtigen Samenkörner einer neuen Kunst in seine junge Seele, und der Kantor der Thomasschule, Theodor Weinlig, erzieht den wilden Genius im Geiste und im Können des größten Polyphonikers, Johann

Sebastian Bach. Nicht minder verschieden aber als die Grundlagen, von denen die beiden als Musiker und Komponisten ausgehen, sind die Bildungswege überhaupt, welche unsere Meister durchlaufen. Während der ältere in der engbegrenzten, ärmlichen Welt der Bretter aufwächst, ist es dem jüngeren vergönnt, sich in beständiger Berührung mit dem Strome des großen Lebens zu entwickeln. Zieht man hierzu noch die Verschiedenheit im Charakter, sowie in der Welt- und Lebensauffassung der beiden in Betracht, so wird die Einheit des Zieles, noch mehr aber die Gleichheit der Mittel, deren sich beide Meister zur Erreichung dieses Endzweckes bedienen, Erstaunen erregen.

Und doch ist es so. Der einfache, bescheidene Lortzing und der titanenstolze, tiefsinnige Wagner, sie beide ringen nach einem und demselben Ziel, nach einer deutschen Kunst, nach einem deutschen musikalisch-dramatischen Kunstwerk im Gegensatz zu der ganz verwelschten modischen Kunst der Oper. Und beide suchen dies zu erreichen durch die Wahl volkstümlicher oder wenigstens nationaler Stoffe und durch eine möglichst aus der Natur dieser Vorwürfe fließende dramatische und musikalische Bearbeitung derselben. Beide fassen, als geborene Dramatiker, bei ihren Schöpfungen vor allem die dramatische, beziehungsweise theatralische Wirksamkeit ins Auge und unterordnen daher, wenigstens in ihren reifsten Werken, die Musik immer der durch die Handlung geschaffenen Lage. Lortzing hat zwar noch in seinem letzten hervorragenden Werke Musikstücke selbständiger Bedeutung mit abgeschlossener Form, aber dieselben treten, im Gegensatz zur gleichzeitigen Oper und zum früheren Singspiel, niemals aufdringlich und als ob sie sich Selbstzweck wären aus dem Rahmen der Handlung. Das Streben nach einer solchen künstlerischen Einheit, wie sie sich im „Waffenschmied" findet und dieses Werk über den in rein musikalischer Beziehung vielleicht wertvolleren „Zar und Zimmermann" stellt, läßt sich bei Lortzing wie bei Wagner nachweisen. Beide ringen nach einer viel innigeren Verschmelzung der Musik mit der ganzen dramatischen Handlung und Poesie, als dies in der Oper der Fall gewesen war. Daß ihnen dies auch gelang, danken sie beide ihrer doppelten, musikalischen wie poetischen Begabung, die es ihnen ermöglichte, sowohl die Wort- als die Tondichtung ihrer Werke zu schaffen. Natürlich blieb aber gerade darum weder Lortzing noch Wagner von seiten der Musiker von Fach wie der Dichter von Beruf der Vorwurf erspart, sie seien Dilettanten.

Freilich, so verwandt sich die beiden Meister auch in ihren Kunst-

bestrebungen zeigen, in ihren Werken offenbaren sich auch wieder die größten Gegensätze. Fließt dem einen die Poesie aus dem Alltagsleben des kernhaftesten Deutschtumes, des Bürgerstandes, so erweckt sie dagegen der andere mit schöpferischem Vermögen aus den Sagengebilden der Vorzeit, und während das sittliche Ziel des einen im heiteren Frieden der Genügsamkeit liegt, lobpreiset der andere den gewaltigen Aufschwung zum Höchsten und die Kraft der Entsagung. Und ebenso äußert sich die Verschiedenheit der Anlagen, Charaktere, der Bildung und der Lebensanschauung in der musikalischen Ausdrucksweise der beiden Dichterkomponisten. Lortzings lebensfrohe Schöpfungen mit ihren so unmittelbar hervorquellenden Weisen und ihrer leichten, einfachen Instrumentierung erscheinen uns wie bescheidene, aber fein ausgeführte Handzeichnungen mit dem Silberstift, wenn wir die großen, von einer ernsten, zumeist sogar düsteren Lebensanschauung getragenen Werke Wagners dagegenhalten, welche durch die Größe und Kühnheit des Entwurfes wie durch die Pracht und den Reichtum der Farben an riesige Wandgemälde gemahnen.

Diese Verschiedenheit der künstlerischen Individualitäten erhellt am besten, wenn wir diejenigen beiden Werke nebeneinander stellen, in denen sich die beiden Meister an einem und demselben Vorwurf versuchten: Lortzings „Hans Sachs“ und Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Fünf Jahre vor der Abfassung des ersten Entwurfes zu den „Meistersingern“ nämlich, volle 28 Jahre vor der ersten Aufführung dieses Werkes, am 23. Juni 1840, gelangte zu Leipzig eine von dem damaligen Kapellmeister Lortzing komponierte Oper zur Darstellung, welche nicht nur in der Wahl, sondern auch in der Verarbeitung des Stoffes eine stark auffallende Aehnlichkeit mit dem berühmten Meisterwerke Wagners zeigt. Das Textbuch zu dieser Oper hat den Schauspieler Philipp Reger zum Verfasser, der unter sichtlicher und auch zugestandener Beihilfe des Komponisten das nüchterne und alltäglichlangweilige dramatische Gedicht „Hans Sachs“ von J. L. Deinhardstein*) zu einem frischen, lustigen Libretto umzugestalten suchte, wie es die Eigenart und Richtung des Lortzingschen Talentes verlangten. Ein vergleichender Blick auf das am 4. Oktober 1827 zum erstenmal aufgeführte Drama Deinhardsteins, das heute nur noch durch die ihm

*) Vergl. Gesammelte dramatische Werke von J. L. Deinhardstein, Bd. VI S. 9—134 (Leipzig 1853).

von Goethe geschenkte Aufmerksamkeit bekannt ist*), und die mit Unrecht ganz in Vergessenheit geratene komische Oper von Lortzing zeigt, daß der Textdichter den Stoff nicht nur bühnenwirksamer, sondern auch lebensvoller und naturgetreuer gestaltete.

Deinhardsteins vieraktiges Drama beginnt mit einem tiefsinnig sein sollenden Monologe des Helden. Der junge Meister — auf dieser Verschiedenheit des Alters beruhen nicht zum mindesten die Unterschiede zwischen den beiden dramatischen Werken und Wagners Dichtung — eröffnet uns sein Herz und gesteht uns seine Liebe zu Kunigunde, der Tochter des reichen Goldschmieds Meister Steffen. Daß diese ihn wiederliebt, aber von seiten ihres geldstolzen Vaters Widerspruch gegen eine Vermählung mit dem Schuster zu fürchten hat, erfahren wir gleich darauf in einer Szene, die uns Sachs ebensosehr als feurigen Liebhaber wie als biederen, gesinnungstüchtigen Handwerker zeigt. Den Schluß des ersten Aktes bildet das Auftreten eines jungen, geckenhaften Augsburger Ratsherrn, Eoban Runge, dem Meister Steffen die Hand seiner Tochter zugesagt hat und der eben zur Zeit eintrifft, um die Liebenden bei einem süßen Stelldichein zu belauschen und sich vom Geliebten seiner Braut einige Grobheiten sagen zu lassen. Im zweiten Akte erfährt Runge, der gerade eines Schusters bedarf, daß der Liebhaber Kunigundens ein Schuhmacher sei. Er versucht durch Mitteilung dieser Thatsache dem Nebenbuhler beim Vater neue Hindernisse zu bereiten, und dies gelingt ihm auch so gut, daß Kunigunde zuletzt ihre Zuflucht zur Lüge nehmen muß und ihm verspricht, die Seine zu werden, wenn der Geliebte wirklich, ihrer Aussage zum Trotz, ein Schuster sei. Die Aermste hofft Sachs bewegen zu können, daß er seinem Stand entsage. Aber vergebens. Ihre Bitte findet bei ihm ein taubes Ohr, und ihre dringende Aufforderung führt nur zu einem plötzlichen Bruch zwischen den Liebenden. Sachs zieht in eine freiwillige Verbannung. Auf dem Wege dahin trifft er den ihm längst gewogenen Kaiser Maximilian. Er wird, ohne zu wissen, wem er dient und ohne selbst erkannt zu werden, Führer des Kaisers nach der Reichsstadt, wo inzwischen Meister Steffen zum Bürgermeister gewählt worden ist und deshalb dem nach seinem Glauben um die Ernennung besonders verdienten Runge seine Tochter auch wider ihren Willen zum Weibe geben will. Die beiden werden gleich bei ihrer

*) Vergl. Prolog zu „Hans Sachs" von Deinhardstein. Berlin, den 13. Februar 1828, Goethes Werke, (Berlin, Hempel) XI. S. 264 ff.

Ankunft Zeugen des rohen Auftrittes, wo der neue Bürgermeister sein Kind zu dem verhaßten Bunde zwingen will. Sachs tritt der Geliebten schützend zur Seite und lehnt sich offen gegen die Befehle des Stadtoberhauptes auf. Der vierte Akt bringt die Lösung des Knotens durch den Kaiser, der nicht nur die von Bürgermeister und Rat gegen Sachs verhängte Acht aufhebt, sondern auch durch sein Wort für das Bündnis der Liebenden und die gebührende Achtung des Schusterpoeten sorgt.

Von diesem langweiligen, ganz nach der Schablone verfertigten, die Lösung des Konfliktes nur äußerlich herbeiführenden Drama bis zu Wagners lebenserfüllter, origineller musikalischer Komödie ist ein weiter, weiter Weg. Aber eine Verbindung besteht doch zwischen den beiden so ungleichartigen und ungleichwertigen Stücken. Diese bildet, ganz abgesehen von einigen Motiven, die Wagner mit Deinhardstein gemein hat und die später genannt werden sollen, die Oper Lortzings. Reger und Lortzing nämlich formten das Deinhardsteinsche Stück zu der folgenden, den „Meistersingern" schon viel näher stehenden Opernhandlung um.

Unter den Papieren des Hans Sachs, der ebenfalls als jugendlicher Liebhaber der Goldschmiedstochter Kunigunde dargestellt ist, findet sein verschmitzter, aber getreuer Lehrbube Görg — wahrscheinlich ebensogut ein Vorfahre des David in den „Meistersingern" als des Georg im „Waffenschmied" — ein Geburtstagsgedicht, das er alsogleich seinem Schatze Kordula, der Base Kunigundens, als sein eigenes Werk zu überreichen beschließt. Ehe ihm aber dies Schelmenstücklein zu vollbringen vergönnt ist, hat er mehrere unangenehme Auftritte mit dem Augsburger Ratsherrn Eoban Hesse, — so lautet der Name des Gecken bei Lortzing mit bedauernswerter Verkennung der achtungswerten Persönlichkeit des Dichters Eobanus Hesse —, der nach Nürnberg gekommen ist, sein Meistersängertalent zu zeigen und Meister Steffens schönes Töchterlein zu freien. Das erste that er denn auch nicht ohne Erfolg im zweiten Akt, wo er in der Meistersängerschule laut Urteil der Meister mit einer faden Reimerei über Absaloms Tod den Sieg über Sachs davonträgt, der mit seinem Lied wohl die Gunst des Volkes, aber nicht die der Preisrichter zu erringen verstand. Das Freien freilich wird dem Dichterling nicht so leicht, da Kunigunde wie bei Deinhardstein sich gegen das aufgezwungene Ehejoch wehrt. Ein letztes Stelldichein der Liebenden auf der Festwiese, wo Görg soeben das dem Sachs gestohlene Gedicht vorgelesen und da-

durch die Aufmerksamkeit zweier kaiserlichen Bogenschützen erregt hat, führt zur Entdeckung ihres Bundes und zur Verweisung Sachsens aus dem Stadtgebiet. Die Lösung bringt auch bei Lortzing der Kaiser. Er hat durch die Bogenschützen das von Görg entwendete Sachssche Gedicht erhalten und läßt am Tage nach der Verbannung des Dichters in Nürnberg nach dem Verfasser jener Geburtstagsverse forschen. Der Bürgermeister und die Räte, welche den Dichter gar wohl kennen und Sachs schon in aller Ferne glauben, sind außer sich über das unglückliche Zusammentreffen. Eoban Hesse hilft ihnen durch den Vorschlag:

„Dem Kaiser das Gedicht gefiel —
Ganz gleich, wer es erdacht —
Drum ist es ja nur Kinderspiel:
Ich, sag' ich, hab's gemacht."

Aber die Vorsicht des Kaisers vereitelt diesen gemeinen Betrug. Als Eoban, nachdem er sich als Verfasser genannt, das Gedicht vortragen soll, da versagt ihm das Gedächtnis und er vermengt in höchster Aufregung, wie Beckmesser, die ihm vom Kaiser vorgesprochenen ersten Zeilen des fremden Werkes mit Versen seiner Absalomlegende. Der Bürgermeister aber, um dem kunstliebenden Herrscher zu schmeicheln, erklärt, daß er seine Tochter nur einem Dichter zur Gemahlin geben werde, worauf denn Görg sich als Dieb bekennt, seinen Meister als Verfasser nennt und alles einem glücklichen Schlusse zugeführt wird.

Wie schon aus dieser Inhaltsangabe ersichtlich, hat also Wagners Werk eine ganze Reihe von Zügen und Einzelheiten mit der Oper Lortzings gemein. Dahin gehört vor allem der Einfall, die beiden Liebhaber, Sachs und Eoban, sowie Walter und Beckmesser, nicht nur als Nebenbuhler in der Liebe, sondern auch als Rivalen im Meistergesang hinzustellen. Dahin zählt sodann das wirksame, von Lortzing-Reger erfundene Motiv von der Entwendung des Gedichtes und der dadurch herbeigeführten Entlarvung des Dichterlings. Wie Eoban sich auf unehrliche Weise der Urheberschaft des von Görg gestohlenen Sachsschen Gedichtes rühmt und dann in öffentlicher Versammlung durch blödsinnige Verstümmelung desselben als plumper Betrüger sich lächerlich macht, so geschieht bekanntlich auch Herrn Beckmesser, der mit dem entwendeten Traumlied Walters die Braut zu erringen hoffte. Ebenso ist den beiden Werken gemeinsam eine Szene, in der ein Meistersängerwettkampf zur Darstellung kommt. Auch das Dichten auf offener Bühne findet sich bereits bei Lortzing; wie Walter sein

Traumlied, so dichtet dort Sachs sein Preislied: „Der Liebe Glück, das teure Vaterland!“ Das Preislied selbst übrigens, das Wagner seinem Walter in den Mund gelegt, erinnert in seinem vornehmsten allegorischen Bilde an einen Monolog Sachsens in Deinhardsteins Drama*), wo sich folgende Stelle findet:

„Wie leer erscheint mir jetzt der Traum,
Als einmal unterm Blütenbaum
Sich mir der Dichtkunst Muse zeigte,
Den Lorbeer mir herunterneigte;
Dies schöne Bild der Phantasie,
Es wich aus meiner Seele nie u. s. w.

Gleichfalls bei Deinhardstein finden wir bereits den Charakterzug Sachsens angedeutet, eine von den übrigen Meistersingern abstechende Freisinnigkeit und Milde, die ihn veranlaßt, für aufstrebende Geister gegen die Tabulatur und das Herkommen das Wort zu nehmen.

Und was nun folgern wir aus der zur Genüge dargelegten auffallenden Aehnlichkeit beider Werke? Daß Richard Wagner an Deinhardstein und Lortzing ein Plagiat begangen? Keineswegs, wohl aber, daß dem Meister, als er die Fabel der Meistersinger entwarf, Erinnerungen an die beiden damals wohlbekannten Stücke vorschwebten, die er sich zu seinem Zwecke umgestaltete und so zu seinem Eigentum machte. Ferner kann uns diese Anlehnung Wagners an ein Werk Lortzings — denn bloßen Zufall dürfte man im Ernste die große Uebereinstimmung der beiden Stücke doch nicht heißen — als treffendster Beweis für die innere Verwandtschaft der beiden Meister gelten, wie sie uns ein beredtes Zeugnis ist für die Thatsache, daß große Männer wie große Werke immer in erster Linie als Schöpfungen und Erzeugnisse ihrer Zeit zu betrachten sind. Lortzings harmloser, nach der alten Opernschablone gebauter „Hans Sachs“ und Wagners eigenartige, von einer starken ironischen Tendenz durchdrungene musikalische Komödie: beide können uns als Ausfluß und Ausdruck des bürgerlich-demokratischen Geistes erscheinen, der in den vierziger Jahren Deutschland bewegte. Der Einheit des Ausgangspunktes und der Richtung, die den beiden Werken gemein ist, thut die Verschiedenheit im einzelnen keinen Abbruch. Ueberragt auch Wagner, der seine Aufgabe viel tiefer er-

*) a. a. O. S. 117.

faßte, den Vorgänger dank eingehender Forschungen*) in der Schilderung des Nürnberger Lebens und Meistersingertreibens im 16. Jahrhundert, übertrifft auch Lortzing seinen gewaltigen Nachfolger an Leichtigkeit und frischer Unmittelbarkeit der musikalischen Ausdrucksweise, der Boden, dem beide entwachsen, ist: das deutsche Bürgertum, das Ziel, dem beide zustrebten, die deutsche Kunst.

Persönlich haben sich unseres Wissens die beiden Meister nie berührt. Wagner erwähnt nur einmal in einer Fußnote der „Mitteilung"**) des in seinem Fache „geschickten" Lortzing, ein Ausspruch des letzteren über den Komponisten des „Tannhäuser" ist uns nicht bekannt. Dagegen können wir dank freundlicher Mitteilung seitens der Generaldirektion des königlich sächsischen Hoftheaters zu Dresden die Nachricht Düringers, daß Lortzing sich 1849 um die Stelle Wagners am Dresdener Hoftheater beworben habe, bestätigen. Am 17. Mai 1849 lief sein Gesuch ein, wurde aber schon unterm 20. Mai desselben Jahres abschlägig beschieden. Die Stelle wurde erst ein Jahr später durch den Kapellmeister Krebs besetzt. Das Glück wollte auch diesesmal dem armen Lortzing nicht lächeln, obwohl er ein, wenn auch nicht ebenbürtiger, so doch gewiß würdiger Nachfolger Wagners gewesen wäre.

---

*) Ueber Wagners Verhältnis zu den alten Quellen über den Meistergesang vergl. man das mehr umfang- als inhaltsreiche Buch: „Die Meistersinger von Nürnberg. Ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung R. Wagners" von Franz Müller (München 1859) und neuerdings K. Borinski im „Musikalischen Wochenblatt" 1884, S. 177 ff. und 189 ff.

**) Gesammelte Schriften und Dichtungen IV, S. 386.

Die König-Marke-Frage.

Eine Abwehr

für das Kunstwerk, wider den Meister.

Von

Moritz Wirth.

„Der entgegen dem Gotte
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fänd' ich ihn?"
Wotan—Wagner.

„Glückauf, du alter königlicher Held aus der Bardenzeit! Endlich, scheint es, nahen sich auch die Tage deines Ruhmes. Sie sind noch nicht da, aber sie stehen bevor, wenn anders ich mich auf die Zeichen der Zeit verstehe. Du bist, wie wir, deine gegenwärtlichen Nachkommen, es nennen, eine ‚Frage' geworden, und das ist bei uns der Anfang zu allem Großen. Auch Wagner, dein Dichter und Meister, fing damit an, eine Frage zu sein. Was er jetzt ist, sieht die Welt. Zwar, deine Verehrer hast du wohl immer gehabt, von der Stunde an, als du in München zum erstenmale vor die erstaunten Zeitgenossen tratest; aber es waren zumeist solche, die ihre Verehrung in der Stille besorgten und schweigend dreinsahen, wenn die schrillsten Töne des Spottchores, der Wagner umtobte, ‚Marke' hießen. Dann kam noch einer, der sich von jenen vor allem dadurch unterschied, daß er sehr laut war und seine Verehrung auf ganzen 94 Druckseiten in die Welt hinausrief. Zwischen ihm und jenen Stillen steht der Streit. Beide Parteien malen sich ein verschiedenes Bild von dir, und jede vertritt ihre Meinung. Auch ist es nichts Kleines, worüber sie sich streiten. Zum erstenmale soll eine Frage aus dem Innersten des Kunstwerkes nicht bloß ohne den Künstler, sondern sogar gegen ihn verhandelt werden. Es liegt ein Ausspruch von ihm vor, ‚entscheidend' für die einen, dunkel, ja geradezu unmöglich für die anderen. Wer wird recht behalten? Zuletzt immer der, welcher recht haben wird, und eben deshalb, mein Held und König, wenn du nur selbst eine echte, rechte, wahrhaftige Gestalt deutschen Leibes und Geistes bist, wird auch dieser Streit nur zu deinem Vorteil sein. Der Sieg, wer ihn auch erfechten wird, wird immer auf deine Seite fallen. Nur deinen Namen wird er weithin verkünden und deinen Ruhm vermehren. Darum, am Eingange zur Kampfbahn, grüße ich dich schon jetzt mit dem Jubelrufe

deines Dichters: „Heil! König Marke Heil! König Marke Heil!“ —

Doch genug der Begeisterung, die uns zwar zum Kampfe treiben, ihn aber nicht führen kann. Fragen wir zunächst noch einmal, was der Gegenstand des Streites ist. Und zwar stellen und beantworten wir diese Frage immerhin recht trocken und aktenmäßig; die Sache, um die es sich handelt, wird schon verhindern, daß diese Trockenheit allzulange anhält. Die Dinge liegen demnach wie folgt.

I.

Gegen die herkömmliche Darstellung des Königs, wie ich sie 1882 in Leipzig beobachtete, und wie sie mir auch aus Berlin und München gemeldet wurde, nämlich als eines Mannes von etwa fünfzig Jahren und darunter, habe ich in einer Broschüre: „König Marke“ Bedenken erhoben, indem ich zugleich ein Alter von siebzig Jahren und eine andere Auffassung nachzuweisen versuchte*).

Meine Schrift erfuhr sehr bald eine dreifache Kritik: zwei Zustimmungen und eine Ablehnung.

Herr Paul Marsop schrieb im „Musikalischen Wochenblatt“ von E. W. Fritzsch, Nr. 31 vom 26. Juli 1882, folgendes:

> „Die Majestät von Kornwall hatte sich bisher keiner außerordentlichen Popularität zu erfreuen; man hielt sie für allzu konstitutionell und machte in bezug auf sie illoyale Bemerkungen ... Mit anderen Worten: Bosheit und Unverstand haben es versucht, Marke's Antlitz im Laufe der Zeit durch Uebermalungen und Retouchen so zu entstellen, daß das große Publicum in demselben nur noch Züge eines etwas eloquenten Schwächlings zu erkennen glaubte. Hrn. Wirth gebührt das Verdienst, durch eine eingehende Darlegung der psychologischen Fäden des Dramas den Charakter wieder in das rechte Licht gerückt zu haben.“

Herr Marsop bemerkt noch, daß er sich im Sinne meiner Auffassung gegen einen namhaften Darsteller der Rolle ausgesprochen habe;

> „derselbe ließ sich willig überzeugen — — und paradirte bei der nächsten Aufführung wiederum mit der unrichtigen Maske.“

Die zweite Zustimmung erhielt ich in der „Neuen Berliner Musikzeitung“, Nr. 34 vom 24. August 1882. Ein Herr R. schreibt:

*) König Marke. Aesthetisch-kritische Streifzüge durch Wagners „Tristan und Isolde.“ Von Moritz Wirth. Leipzig, Gebrüder Senf, 1882. VIII und 94 S. Preis M. 1.80.

„In der Hauptsache gipfelt die Beweisführung darin, daß Marke nicht ein Schwächling von fünfzig Jahren ist, der aus falscher Sentimentalität entsagt, sondern ein Greis von siebzig, blühenden Antlitzes, mit weißem wallenden Bart und Haupthaar, das Idealbild eines kraftvollen Greises, bei dem die Entsagung natürlich erscheint. Nach unserem Dafürhalten ist Herrn Wirth diese bis in die kleinsten Details des Werkes eindringende Beweisführung durchaus gelungen und die Abhandlung den Darstellern des König Marke zur Beachtung dringend zu empfehlen."

Die dritte, ablehnende Aeußerung erschien im Morgenblatt der „Neuen Freien Presse" vom 26. Oktober 1882; sie ist mit „Ed. H." gezeichnet: ich komme noch auf sie zurück.

Die Urteile meiner beiden ersten Herren Rezensenten dürften gezeigt haben, daß mein Büchelchen eine Frage behandelt, welche zwar nicht zu den für die Kunst Wagners ausschlaggebenden gehört, aber doch auch nicht gleichgültig ist. König Marke ist nicht so sehr Nebenperson, daß er beliebig mit Bart und Perücke eines Fünfzigers oder eines Siebzigers auftreten könnte. Der Leser dürfte mithin nach einer Aeußerung Wagners oder seines Generalstabes über die beiden Auffassungen ausschauen: genau so, wie ich selbst seiner Zeit; aber diese Aeußerung kam nicht. Das letzte Stück der „Bayreuther Blätter" von 1882 brachte auf S. 361 gelegentlich einer Erwähnung meiner über Professor Zöllner handelnden mediumistischen Schriften folgende Bemerkung der Redaktion:

„Der Verfasser dieser Schriften hat übrigens auch eine lesenswerthe Monographie über ‚König Marke' geschrieben (Leipzig, Senf), deren Kenntniß, auch bei etwa abweichenden Auffassungen, wegen der scharf eindringenden Behandlungsweise des Autors für ein intensiveres psychologisches Verständniß des Drama's von ‚Tristan und Isolde' doch manchem Freunde Wagnerischer Kunst nicht ohne Nutzen erscheinen dürfte."

Trotz aller lobenden Beiwörter fehlt hier die Hauptsache: eine Erklärung darüber, ob ich mit meiner Auffassung des Königs recht gehabt habe oder nicht? Eine Streitfrage, zu welcher meine beiden ersten Herren Kritiker so entschieden Stellung nahmen, welche Herr R. so glatt in zwei kurzen Sätzchen wiedergeben konnte, zu dieser schwieg die Redaktion der „Bayreuther Blätter". Der Grund dieses Schweigens wird also wohl nicht darin zu suchen sein, daß ich mich vielleicht gar nicht recht verständlich gemacht hätte, was freilich manchem passieren soll, sondern meine Schrift muß etwas enthalten

haben, was nicht nach Bayreuther Schnitt war. Wir werden gleich sehen, was.

Bis zum Mai 1885 brachten die „Bayreuther Blätter", soweit ich erfuhr und sehen kann, nur noch eine Erwähnung meiner Arbeit von so mikroskopischer Beschaffenheit, daß ich sie nur der Vollständigkeit wegen hersetze. Wiederum war es eine Schrift von mir ganz abseits liegendem Inhalte: über den litterarischen Nachlaß von Rodbertus-Jagotzow, welche meinem Marke die Ehre verschaffte, in den „Bayreuther Blättern" genannt zu werden. Die „Litterarischen Anzeigen" derselben vom November 1884 berichteten:

> „In der minutiösen Art des Verfassers, welche man aus seinen Broschüren über ‚König Marke' und die Zöllnersche Hypothese kennt, weist er hier" u. s. w.

Endlich aber sollte es anders kommen. Das Siegel des Schweigens scheint den „Bayreuther Blättern" von Leipzig aus gelöst worden zu sein. Wenigstens begab sich daselbst folgendes.

Die Direktion des Stadttheaters veranstaltete im Beginn des Jahres 1885 Tristanaufführungen, von welchen ich Gelegenheit nahm, im „Musikalischen Wochenblatt", Nr. 12 vom 12. März 1885, einige der üblichsten Verunstaltungen der Schlußszenen des 2. Aufzuges zu besprechen: die falsche Beleuchtung, den mit Marke zur Ueberraschung der Liebenden herbeistürzenden Troß von Leibwachen und Jagdjunkern, endlich den König selbst. Ich sandte meinen Aufsatz der Direktion und erhielt von Herrn Stägemann unterm 13. März folgende Antwort:

> „Ihren Artikel über Tristan hatte ich bereits vorgestern, ehe Sie mir ein Exemplar desselben zusandten, mit großem Interesse gelesen und mit Herrn Goldberg verabredet, Ihre Vorschläge zu acceptiren."

Kann man mehr verlangen? Keine Bedingung, keine Ausnahme, nicht der leiseste Hauch eines Wenn und Aber trübte diesen Brief: ich geriet in einen gelinden Jubel. Endlich einmal ein richtiger Marke, endlich einmal der Beweis geliefert, daß auch diese bisher nur als eine Unbegreiflichkeit belachte Figur des größten Dramatikers zu seinen vollwichtigen Schöpfungen gehört. In der Freude meines Herzens erbot ich mich, als die nächste Tristanaufführung bevorstand, das Publikum im Tageblatte auf die kommenden Veränderungen, vor allem hinsichtlich des Königs, aufmerksam zu machen und vorzubereiten. Ich erhielt von Herrn Stägemann folgendes Schreiben vom 8. April:

> „Betreffs Marke vermag ich mich allerdings nicht ganz zu

Ihrer Ansicht zu bekehren. Perron trägt braunen vollen Bart und Perrücke, beides grau melirt, also einen Mann in den fünfziger Jahren darstellend. Ganz greisenhaft gedacht schwindet doch das moralische Wesen des Königs etwas zur Impotenz hinab. Ich glaube auch mit dieser meiner Auffassung nicht allein zu stehen!"

Und hierzu noch einen zweiten Brief vom 9. April:

„Von der Darstellung des Marke als eines Mannes in den fünfziger Jahren habe ich ganz specielle Gründe nicht abzusehen und zwar im Anschluß an die eigensten Anschauungen des Meisters über diesen Punkt."

So hatte ich denn wieder einmal einen schönen Traum — geträumt. Herr Stägemann hat in der That von meinen übrigen Vorschlägen Gebrauch gemacht; hinsichtlich Markes aber blieb alles beim alten. Eins konnte mich dabei trösten: daß offenbar der erste Eindruck meiner Vorschläge auf den Herrn Direktor ein überzeugender gewesen war, gerade wie auch jener namhafte Darsteller des Marke sich von Herrn Marsop willig hatte gewinnen lassen. Wenn Herr Stägemann seinen Entschluß wieder änderte, so hatte er dafür den denkbar besten Grund von der Welt: „die eigensten Anschauungen des Meisters." Und doch wie wunderbar dieser Grund. Diese Uebermalungen und Retouchen, welche Herr Marsop nur auf Bosheit und Unverstand zu schieben wußte, sollte Wagner selbst angeordnet haben! War das glaublich, war das denkbar?

Das Wunder enthüllte sich als vollendete Thatsache im Mai-Stück der „Bayreuther Blätter" von 1885. In einem Aufsatze „König Marke" trat Herr Wolfgang Golther gegen mich und für die herkömmliche Darstellung des Königs in die Schranken. Er that dies mit Gründen, die er durchaus als seine eigenen vortrug, denen er aber zuletzt noch die „entscheidende Erklärung" hinzufügte, Wagner selbst habe gewollt und ausdrücklich bestimmt,

„daß Marke als ein Mann zwischen 40—50 Jahren dargestellt werde. So zeigt ihn die traditionelle Münchener Aufführung, so erscheint er noch, nach den Angaben des Meisters von den Proben 1876, in Berlin; wogegen sein mächtiger mannlicher Darsteller in Wien als Greis auftreten muß."

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter" bestätigte diese Erklärung „nach authentischester Mittheilung" (S. 158). Zugleich berichtete sie, „daß auch das Leipziger Stadttheater sich an die Tradition des

Meisters hält". Daß freilich dieses Theater, wenn auch nur auf Stunden, während Herr Stägemann meinen Aufsatz las und mir seinen ersten Brief schrieb, in Gefahr gestanden hatte, aus der „Tradition" zu fallen, berichtete sie nicht. Vielleicht, daß aber doch gerade diese Erfahrung hatte erkennen lassen, daß mit dem bisher geübten Schweigen nicht alles gethan sei. Man mußte das System ändern. „Angeregt" durch meinen die Traditionstreue der Herren Bühnenleiter in Versuchung führenden Aufsatz im „Musikalischen Wochenblatte" schrieb Herr G. seinen „König Marke".

Bayreuth locuta est.

„Der Wille und die ausdrückliche Bestimmung des Meisters", das ist eine Warnungstafel, die, vor mein harmloses Büchelchen aufgepflanzt, jeden ordentlichen Wagnerianer von demselben zurückscheuchen muß; „der Wille und die ausdrückliche Bestimmung des Meisters", das ist der Schild, welcher Herrn G. Siegerbewußtsein verleiht. Man höre, wie er einhertritt (S. 158):

> „Die stylgemäße Aufführung muß also darauf dringen, daß Marke nicht zu alt erscheint, andernfalls er einem großen Mißverständniß — nämlich dem Verständnisse derer, die ihn nicht verstehen können — ausgesetzt ist. Ja, wer Marke hier sentimental oder schwächlich nennt, der verräth damit nur, daß er auch kein Verständniß für den Grundgedanken von Tristan und Isolde hat... Wer auf Grund moderner wissenschaftlicher Allwissenheit und Aufklärung das sogenannte ‚Wunderbare' verlacht, für den ist allerdings Marke nichts Besseres als eine Unmöglichkeit, ein Unding; für den hat aber auch Wagner und Schopenhauer nie gelebt."

Wer so sprechen kann, muß der nicht schon ein ganzer Mann sein? Aber Geduld, das war nur die Vorbereitung. Nun erst erhebt sich der Held zu seiner ganzen Größe:

> „Wer sich aber in ernstem Ringen um das Verständniß der Tristantragödie, dieses eigentlichen Mysteriums Wagner'scher Kunst, bemüht, der darf einen Marke nicht so natürlich und ‚selbstverständlich' hinnehmen."

In der That I[a], vom Verfasser eigenhändig unter seine deutsche Arbeit geschrieben. —

Tot und begraben, dafür mußte ich mich und meinen Marke nach der Bekämpfung durch Herrn G. und den „Willen des Meisters" wohl halten. Tot und begraben, so mochten wir auch den Herausgebern

des „Bayreuther Taschenkalenders" für 1886 erscheinen, als sie die Litteratur für diejenigen zusammenstellten, welche sich auf den ersten Baireuther Tristan stilgemäß vorbereiten wollen. Etwas dürftig, dieses Verzeichnis! Genau besehen sind es nur die „Alten", Franz Müller und Hans von Wolzogen, welche bis jetzt für den Tristan nicht etwa das Beste, sondern einfach alles haben thun müssen. „König Marke" — „schweigt". „Ist krank?" Ach nein; hier, wo man ihm gewiß so gern das Wort erteilt hätte, bedeutet Schweigen — einen stillen Mann. Es lebt sich rasch im 19. Jahrhundert. 1882 war „Marke" „lesenswert", „scharf eindringend", „für ein intensiveres psychologisches Verständnis", „doch manchem nicht ohne Nutzen erscheinen dürftend" —: 1885 ist es bereits Herr G.

Oder wie? Wäre es doch nicht ganz so? „. . . . daß das Fehlen der fraglichen Anzeige auf einem bedauerlichen Versehen beruht", so wurde dem fragenden Verleger des „Marke" dessen Ausbleiben im Taschenkalender erklärt . . .

Und wirklich: er lebt noch. Es war nur ein „bedauerliches Versehen", als Herr G. seinen mit dem Segen „authentischester Mittheilung" geweihten Hieb nach Marke Weißbart that. Ein Ritterschlag sollte es werden und geriet doch nur zum Streich des Zauberlehrlings, der einen niederstreckte, um — mehr als einen wieder aufstehen zu lassen.

Herr G. hat auf jeden Fall ein unbestreitbares Verdienst: durch seinen Aufsatz das begründet zu haben, was ich die „König-Marke-Frage" nennen möchte, nämlich: daß es jetzt mindestens vier Markes gibt, welche auf gut modern wissenschaftlich den Kampf ums Dasein untereinander kämpfen. Es ist dies die ästhetisch-kritische Seite der Frage. Diese vier sind:

1. der Marke, wie er in Text und Noten des Klavierauszuges vorliegt. Er besteht, ohne anerkannt zu sein, schon seit 1859 und soll der erste oder der Marke der Dichtung heißen;

2. der Marke, wie ihn, nach Ausweis der Münchener und Berliner Tradition, Wagner selbst bei der Inszenierung gestaltete. Er besteht seit 1865 und ist der von mir bekämpfte, aber von Herrn G. und der Redaktion der „Bayreuther Blätter" als gleichfalls auf dem Willen des Meisters beruhend nachgewiesene. Er heiße der zweite oder der Marke der Aufführung;

3. der Marke, wie ich mir ihn, und zwar als Abklatsch von 1, denke. Besteht seit 1882;

4. der Marke des Herrn G. und der „Bayreuther Blätter". Gilt seinen Verfassern als Abbild von 2 und besteht seit 1885.

Dadurch, daß 1 und 3, 2 und 4, wenigstens in den Hauptsachen, zusammenfallen, vereinfacht sich unsere Frage dahin, daß sie mit voller Schärfe nur zwischen Wagners erstem und zweitem Marke besteht. Ich werde mich dahin entscheiden, daß jener in seine Erstgeburtsrechte gegenüber einem nachgeborenen räuberischen Bastard einzusetzen sei.

Diese Lösung gestaltet sich aber sofort zu einer neuen Frage: wie Wagner dazu gekommen sei, seinen echten Marke zu verleugnen und durch jenen Spätling verdrängen zu lassen.

Dies ist die zweite oder historisch-kritische Seite der König-Marke-Frage.

Um vom geringeren zum großen aufzusteigen, wird den Beginn der Untersuchung eine Prüfung der Gründe machen müssen, welche Herr G. gegen meinen oder den dritten Marke von 1882 vorgebracht hat.

II.

Ich bedaure, Herrn G. sofort mit einer Verwahrung gegen Ungebühr entgegentreten zu müssen. Herr G. hat nicht die erforderliche Aufmerksamkeit angewandt, um meinen Marke so, wie ich selbst mir ihn denke, wiederzugeben. Er bezeichnet ihn als einen Mann „im Alter der beruhigten Leidenschaften" (S. 156); er macht seine Leser glauben, daß ich Markes dem überraschten Paar gegenüber bewiesene Selbstbeherrschung „nur aus dem Alter" ableite (S. 156), daß ich seine gegen Isolde bewiesene Entsagung nicht als ein Werk innerer moralischer Selbstüberwindung, sondern als eine Folge der „Altersschwäche" betrachte (S. 158).

Den König so auffassen, heißt aus Wagners Werk eine Fratze machen. Herr G. hat recht, diese zu bekämpfen, wo immer er sie findet; aber ich verwahre mich dagegen, daß er sie mir schuld gibt.

In dem Aufsatz im „Musikalischen Wochenblatt", Nr. 12 von 1885, den Herr G. kennt, weil er durch ihn erst zu dem seinigen angeregt worden ist, nenne ich Marke einen „alten König aus der Bardenzeit, mit noch ungebrochenen Kräften, aber maßvollen Leidenschaften". Und weiter bezeichne ich in meiner Broschüre (S. 2), die Herr G. gleichfalls kennt, da er sie zitiert, als Grundzug von Markes Charakter „jene durch Einsicht beruhigte Leidenschaft, wie sie sich bei gut gearteten Naturen im höheren Alter herauszubilden pflegt".

Auch kehrt der Ausdruck „durch Einsicht beruhigte Leidenschaft" in meiner Broschüre mehrfach wieder (S. 3, 6, 48, 62, 89). Sollte dadurch, sowie durch das Beiwort „maßvoll", nebst der ausdrücklichen Bestimmung: „mit noch ungebrochenen Kräften", nicht angedeutet sein, daß mein Marke noch Leidenschaften besitzt, daß ihm die Quellen derselben noch nicht atrophisch geworden sind?

Oder ist es eine Schilderung der „Altersschwäche", wenn ich auf S. 2 meiner Broschüre sage: „König Marke ist ebenfalls einer jener alten Könige, wie sie auf den Bildern aus der Bardenzeit gemalt werden, mit weißem wallenden Bart und Haupthaar, blühenden Antlitzes, und alles Volk um eines Hauptes Länge überragend; die über die Jahre hinaus sind, wo man die festesten Schläge austeilt und die Arme am eisernsten sind, die aber noch rüstig genug sind, um, wenn es die Staatsraison erfordert, mit Ehren freien zu können oder, wenn es sein muß, ihren Mannen in die Schlacht voranzureiten, und die noch so viel Kraft übrig haben, um alle Welt erkennen zu lassen, daß gegen sie in ihrer Jugend die heutigen Jünglinge und Männer nur ein Geschlecht von Schwächlingen sind."

Zur weiteren Verdeutlichung des Bildes, das ich mir von König Marke mache, verwies ich in dem Aufsatze im „Musikalischen Wochenblatt", Nr. 12 von 1885, auf den vierundsiebzigjährigen „Olympier" Goethe mit seiner auf keinen Fall oberflächlichen Leidenschaft für Ulrike von Levezow, sowie auf den 1805 geborenen Erbauer des Suezkanales und seine junge Ehe.

Man urteile jetzt, welches Maß von Aufmerksamkeit Herr G. — nicht besitzen mußte, um eine mit solchen Strichen gezeichnete Gestalt so nachzubilden, wie er es gethan hat. —

Herrn G.'s Mißkennen meines Marke ist um so verwunderlicher, als derartige Gestalten bei den Dichtern doch gar nichts Seltenes sind. Ich erinnere nur an zwei derselben, die über das, was ich von dem Könige sage, noch weit hinausgehen: den hundertjährigen Branor in Wielands Erzählung „Geron der Adelige", der in einem Rennen die dreißig Ritter der Tafelrunde in den Sand wirft, und Viktor Hugos ebenfalls hundertjährigen Burggrafen Job, dessen zwanzigjähriger Sohn Otbert nicht danach aussieht, als ob er ein Kind der Altersschwäche sei. Man lese diese Dichtungen selbst, um die aus einer Fülle einzelner Züge hervorquellende Lebenswahrheit dieser Gestalten zu beurteilen.

Oder wie? Sind wir wirklich schon so ein „entartet Geschlecht,

unwert der Ahnen", daß solche Fälle auch nur als Ideal uns zu denken unmöglich fällt? „Es ist unnatürlich," schrieb mir einer der namhaftesten Wagnerianer, von einem Siebzigjährigen noch einen Erben zu verlangen; thut dies das Volk von Marke, so muß man natürlicherweise annehmen, daß er eben kein Siebzigjähriger, sondern jünger war." Und ebenso erschienen Herrn Stägemann, nachdem er von der Bezauberung durch meinen Aufsatz wieder ernüchtert worden war, die siebzig Jahre als eins mit „ganz greisenhaft", wo „das moralische Wesen etwas zur Impotenz hinabschwindet".

Nun wohl; lassen wir einmal die Ideale. Erinnern wir uns, daß wir nicht bloß im Zeitalter Richard Wagners leben, sondern auch in demjenigen Emil Zolas. Fassen wir die Frage einmal ganz medizinisch. Ich muß demnach erklären, daß unsere heutige ärztliche Forschung selbst für unser heutiges, ziemlich herabgekommenes Geschlecht nicht den eben genannten beiden Herren, sondern mir recht gibt. Es dürfte genügen, wenn ich folgende Gewährsmänner nenne:

Schmidt, Encyklopädie der gesamten Medizin. Bd. IV, 1842, Artikel „Lebensalter", S. 340.

Rudolf Wagner, Handwörterbuch der Physiologie. Bd. IV, 1853, S. 860.

Caspers, Praktisches Handbuch der gerichtlichen Medizin. Neu bearbeitet und vermehrt von Liman. 6. Aufl. 1876. Bd. I., S. 81.

Hofmann, Lehrbuch der gerichtlichen Medizin. 2. Aufl. 1881. S. 62.

Hermann, Kurzes Lehrbuch der Physiologie. 7. Aufl. 1882. S. 444.

Landois, Lehrbuch der Physiologie des Menschen. 3. Aufl. 1883. S. 955.

Man gestatte nun, daß der Dichter mit diesen Verhältnissen dieselbe Idealisierung vornehme, durch welche er die Wortfolge zum Vers, den Sprachlaut zum Gesang, die Kleidung zur Tracht halb sagenhafter Zeiten, die Charaktere zu mythischen Heldengestalten erhebt, und mein Marke, wie er leibt und lebt, wird vor uns stehen: als eine altgermanische Königsgestalt von urweltkräftiger Reckenhaftigkeit; nicht mehr in der Fülle der Kraft, doch noch weit von dem Punkte, wo die mangelnde Leidenschaft die bewiesene Selbstbeherrschung verdienstlos macht; insbesondere aber für die Empfindungen der Liebe noch so wenig abgestorben, daß noch an eine neue Ehe für ihn gedacht werden kann, und daß die von ihm zuletzt doch noch geübte Ent-

sagung als eine That ebenso hoher Selbsterkenntnis als hoher Selbstüberwindung erscheint. —

Noch einen habe ich zu nennen, dem diese Gestalt lächerlich vorkam: den Rezensenten der „Neuen Freien Presse" vom 26. Okt. 1882, Herrn Eduard Hanslick. Er berichtet zuerst meine Auffassung: dieser Marke sei ‚geistig weit über den König von Thule und den König Lear zu stellen'. Nur müsse er auf der Bühne als ein Siebzigjähriger erscheinen, mit weißem Bart und Haupthaar. Das sei entscheidend, denn den Grundzug seines Charakters bilde ‚durch Einsicht beruhigte Leidenschaft'."

„Wir wären dafür," fährt Herr Hanslick fort, „dem guten König lieber noch lumpige zehn Jahre zuzugeben: bei einem Achtzigjährigen ist die Leidenschaft noch beruhigter und das ‚höchste menschliche Vermögen auf moralischem Gebiete' gewiß noch einleuchtender." Es ist überflüssig, wegen dieser Bemerkung mit Herrn Hanslick zu rechten: sie ist seiner würdig. Eins muß aber selbst bei ihm anerkannt werden: er hat meinen Marke annähernd richtig wiedergegeben, während Herr G. ihn in sein Gegenteil entstellte.

Noch unter Hanslick. Wie aber kommt eine solche Leistung in die „Bayreuther Blätter"?

Wie ich mir meinen Marke denke und warum ich ihn, als dichterische Gestalt an und für sich betrachtet, für berechtigt halte, habe ich im vorstehenden dargelegt. Freilich käme bezüglich seiner nun noch die Frage, ob er zusammenfällt mit dem König des Klavierauszuges, mit anderen Worten: ob Marke 3 = Marke 1? Indessen können wir uns diese Erörterung bis dahin versparen, wo sie nötig werden sollte. Zunächst liegt Wichtigeres vor: wir müssen uns Marke 4 oder den Marke des Herrn G. etwas genauer ansehen und auf seine Uebereinstimmung mit Marke 1 prüfen.

III.

Alles Leben sei Leiden, philosophiert Herr G. (S. 154 ff.); der Wille, in unzählige Individuen und Objekte zerteilt, wüte in ewigem schmerzlichen Kampfe wider sich selbst. Die volle Hingabe ans Leben, die Bejahung des Willens, lasse den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens nimmer enden. Aus dieser so schmerzlichen Erkenntnis heraus suche der Blick nach einem Trost —: in dieser Welt vergebens. Daher entstehe in starken, edelen Charakteren die Sehnsucht nach dem Heil, die Hoffnung einer besseren Welt. Jedoch lasse sich von dieser anderen Welt nur so viel sagen, daß, wer an ihr teil haben

wolle, mit der gegenwärtigen brechen müsse. Das höchste Ideal eines solchen Wissenden sei die Gestalt Christi, und die des großen indischen Büßers, Buddha. Die hehrste Tugend dieser Religionen sei die Ergebung, die Resignation.

Ein solcher edler, gewaltiger Held der Resignation sei nun König Marke. Er sei insofern die merkwürdigste Erscheinung, als er, obschon die ethische Erkenntnis bei ihm volle Willensumkehr, Abkehr vom Leben bewirkt habe, doch noch weiter zu leben vermöge, während bei Tristan und Isolde mit der vollen Erkenntnis auch die Erscheinung, der Leib und das irdische Leben verschwinde. So sei er ein wahrhaftiger Weiser.

Zu diesem von Herrn G. entworfenen moralischen Ideal habe ich zunächst zu bemerken, daß mir die Frage nach seiner Berechtigung im allgemeinen, sowie nach seiner Zulässigkeit gerade für unsere Zeit und unser Volk hier nicht vorzuliegen scheint. Uns beschäftigt nur das eine, zu prüfen, inwieweit der Marke des Herrn G. mit dem im Klavierauszuge enthaltenen übereinstimmt oder nicht. Diesen letzteren oder ersten Marke bitte ich aber nochmals genau von jener zweiten Auffassung zu unterscheiden, die Wagner seinem Helden bei der späteren Einstudierung des Stückes in München und Berlin verliehen hat, und die möglicherweise mit jener ersten nicht übereinstimmt. Indessen hierüber später. Zunächst habe ich zu zeigen, daß

1. das von Herrn G. entworfene Ideal mit der von Wagner in Text und Noten aufgezeichneten Gestalt Markes mehrfach im Widerspruch steht, und daß

2. dieses Ideal des Herrn G. in den Zusammenhang des Wagnerschen Stückes und der darin vertretenen Weltanschauung überhaupt nicht hineinpaßt.

Ich wende mich sofort zur Erledigung der hiermit gestellten Doppelaufgabe und versuche demnach

1. zu zeigen, daß der Marke des Herrn G. demjenigen des Wagnerschen Klavierauszuges im einzelnen widerspricht.

a) Nachdem uns Herr G. in der vorhin berichteten Weise auseinandergesetzt hat, in welchem Sinne Marke ein „wahrhaftiger Weiser" sei, fährt er S. 156 wie folgt fort: „Da einst sein Weib kinderlos geschwunden, wollte er sich nimmer vermählen. Von dieser Zeit begann bei ihm ein langsames sanftes Erlösen vom Leben. Selbst Ruhm und Reich, dem äußern Glanz wollte er entsagen. Die Pflicht gegen Hof und Volk verbot ihm ein vollständiges Aufgeben seiner

Herrschaft; aber er suchte nach und nach dem Lande an seiner Statt den jungen lebensfreudigen Helden, Tristan, zum König zu geben."

Von allem, was uns Herr G. hier erzählt, weiß das Gedicht nichts. Den Grund, weshalb sich Marke nach dem Tode seines Weibes nicht wieder vermählte, nennt er selbst: „dem kinderlos einst schwand sein Weib, so liebt' er dich" u. s. w. Diese Liebe aber wurzelt wieder in dem Danke, den Marke dem Tristan für seine Dienste ohne Zahl zu schulden glaubt: „Dünkte zu wenig dich sein Dank, daß, was du erworben, Ruhm und Reich, er zu Erb' und Eigen dir gab?"

Mithin: wo Gründe erforderlich waren, hat Wagner nicht unterlassen, sie zu geben, und er hat zugleich solche von allgemein menschlicher Art und Verständlichkeit gewählt. So läßt es z. B. auch Viktor Hugo seinen alten Job, zwischen welchem und Otbert ein ähnliches Verhältnis besteht, wie zwischen Marke und Tristan, als etwas ganz Natürliches aussprechen:

„— — — so will es Gott:
Der Graubart liebet stets den blonden Kopf."

In diesem Sinne der Natürlichkeit und allgemeinen Verständlichkeit werden wir denn auch zu verfahren haben, wenn der Dichter irgend welche Stelle unserer eigenen Auslegung überlassen haben sollte. Die Worte: „zu Erb' und Eigen dir gab", was können sie anderes bedeuten, als daß Marke Tristan zum Thronfolger erklären wollte, d. h. daß dieser nach Markes Tode das Reich und die Regierung übernehmen sollte? Die Voranstellung des Wortes „Erbe" und unsere eigene allgemein bekannte Gewohnheit bewirken diese Auffassung. Nach heutigem Sprachgebrauch: Tristan sollte „Kronprinz" werden, während Herr G. ihn zum „Mitregenten", wo nicht gar zum „Prinz-Regenten" machen möchte.

Oder endlich, wenn Marke den durch Tristan, den Hort aller Ehren, verschuldeten Verlust von Ehr' und echter Art beklagt, wenn er den Ruhm und die Macht hervorhebt, die ihm Tristan gewonnen hatte: thut er dies mit eigener innerer Wertschätzung dieser verlorenen und gepriesenen Güter, oder indem er, nach Herrn G., von ihnen eigentlich das Gegenteil denkt? Wo könnte Herr G. die Beweise für seine Behauptung hernehmen? Ebenso wenn Brangäne Isolden den König anpreist, wenn diese und Tristan von ihm als dem Tagesgestirn, d. i. als dem glänzenden Mittelpunkte von Ruhm, Ehre und Macht sprechen, wie sollen wir da auf die Meinung kommen, daß Marke selbst über diese Dinge eigentlich ganz anders denke?

Alles in allem: der Text enthält so wenig etwas über Tristans stückweise versuchte Mitregentschaft, wie über Markes buddhistische Philosophie; vielmehr werden wir von letzterer sogleich das Gegenteil erfahren.

b) Auch über Markes Verhältnis zu Isolde hat Herr G. andere Nachrichten (S. 156), als die Dichtung. „Um seiner Königspflicht zu genügen, mußte er sich zu einer neuen Ehe verstehen," berichtet Herr G. und meint dabei, Marke habe zu diesem Zwecke seine buddhistische Stimmung besiegt, während er nach der Dichtung seine Freundschaft für Tristan zügeln mußte. Als dann Marke „das wunderhehre Weib erschaut, das ‚so herrlich holderhaben' ihm erscheint, da zwingt eben dieser tiefergreifende Anblick seine weise Seele zur Entsagung". So Herr G., annähernd nach der Dichtung. Nur daß nach Herrn G. Marken diese Entsagung leicht geworden sein wird, da er nur wieder in seine buddhistische Weisheit zurückzulenken brauchte, anders als dem Marke der Dichtung, der, nachdem erst seine Schwäche für Tristan überwunden war, mit Wunsch und Willen zur neuen Ehe bereit gewesen zu sein scheint. Denn, wie er selbst sagt, nur eben Isolden wagten diese beiden sich nicht zu nahen. Daß es aber sogar einer Isolde gegenüber für ihn eine Zeit gegeben habe, in der er noch von anderen als nur väterlichen Gefühlen erfüllt war, zeigt ganz unzweideutig die Musik zu den Worten: „Dies wundervolle Weib, das mir dein Mut gewann, wer durft' es sehen, wer es kennen, wer mit Stolze sein es nennen, ohne selig sich zu preisen?" Entscheidend ist, daß Marke die Worte: „wer es kennen", im Anklang an das Liebesmotiv, die Worte: „sein es nennen", im Anklang an das Blickmotiv singt. Herr G. hat das nur wiederum nicht gehört. Daß sich nun Marke überwand, ist ihm gewiß hoch anzurechnen, ebenso wie Goethen bei Ulriken, und um so höher, als es ohne besondere philosophische Abrichtung geschah; aber es ist auch dies nicht mehr als ein allgemein menschlicher Zug, der nicht bloß bei „weisen Seelen" vorkommt. „Ich habe noch nicht erlebt, sagt Immermanns Hofschulze, daß einem ordentlichen Mädchen Schlechtigkeiten widerfahren wären. Eine reine Jungfer kann unter Räuber und Mörder gehen, unter Gesindel und Betrunkene, sie thun ihr so leicht nichts." (II, 2.)

c) Ganz eigene Nachrichten hat Herr G. auch über Markes weiteres Verhältnis zu Tristan. Marke, sagt er (S. 157), mußte die gewaltige Kluft erkennen, die ihn bei seinem von der diesseitigen Welt abgekehrten Wesen von seiner Umgebung trennte.

„Unter allen gab es nur einen, dem er näher trat, den er teilweise zum Mitwisser seines inneren Lebens machte: Tristan. Ein Verhältnis, wie zwischen Vater und Sohn, bestand unter den beiden. Tristan allein verband ihn noch mit der Welt. . . . Dieser letzte Wahn Markes, der der Freundschaft, wird nun zerstört, ein letzter gewaltigster Schmerz durchzuckt sein Herz."

Diese Worte enthalten einen wahren Triumph der Erfindsamkeit.

Erstens: woher weiß Herr G., daß Marke keinem als Tristan „näher trat"?

Zweitens: woher weiß Herr G., daß Marke Tristan nur „teilweise zum Mitwisser seines inneren Lebens machte"?

Drittens: wieso kann Herr G. behaupten, daß Tristan allein Marken noch mit der Welt verband? Neben diesem „Sohne" stand doch auch noch eine „Tochter", die so herrlich hold erhaben ihm die Seele mußte laben, und ihm das Herz fühlsamer schuf als sonst dem Schmerz. Bekennt nicht Marke selbst mit diesen Worten einen bedeutenden Rückgang in der Abkehr vom Leben?

Viertens: wieso ist die Freundschaft mit Tristan Markes letzter Wahn? Herr G. sieht nur wiederum nicht, daß Marke daneben noch den Verlust seiner „Ehre", die durch Tristan ihm angethane „Schmach" beklagt, und zwar mit einer Leidenschaftlichkeit, die selbst jedem Helden der Alltagsmoral, der den Hohn der Hirschgeweihe über sich hereinbrechen fühlt, gut anstehen würde. Man sehe nur die bis zum *fff* sich erhebende Stelle: „die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?"

Diese „Ehre", über deren Verlust Marke so außer sich gerät, ist doch nur ein Erzeugnis der Willensbejahung. Mich dünkt, jemand, der der Welt bereits so kalt gegenüber steht, wie dieser König, ja schon, wie Herr G. meint, sich „auf der letzten Stufe zur Vollendung" (S. 157) befindet, müßte sich bei einer solchen Gelegenheit etwas gelassener benehmen.

d) Nur ganz kurz will ich noch auf zwei Züge in Markes Benehmen hinweisen, welche mir zu dem Wesen eines „wahrhaftigen Weisen" wenig zu stimmen scheinen.

„Mit einer bangen Frage ans Schicksal schließen seine Worte," berichtet Herr G. Ganz recht. Aber ein „wahrhaftiger Weiser" sollte eben solche Fragen nicht mehr thun. Was geht denn, wie wenigstens Marke es ansehen muß, und das Orchester durch das

Liebesmotiv es bestätigt, zwischen Tristan und Isolde weiter vor, als daß der Wille sich wieder einmal bejaht hat? Die Erkenntnis der allgemeinen Verbreitung und der Verderblichkeit dieses Vorganges ist ja aber nach Herrn G.'s eigener, im Eingange dieses Abschnittes mitgeteilter Ansicht sogar der Anfang zur Willensumkehr. Was mithin Marke schon längst wissen muß, danach fragt er jetzt erst als nach einem „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund"?

Sodann folgende von Herrn G. über seinen Marke gethane Behauptung (S. 157): „Er stand zu Beginn des Dramas auf der letzten Stufe zur Vollendung, zu Ende hat er ‚Buddhaschaft' erlangt, ist das geworden, was Schopenhauer unter dem Bilde seines ‚Heiligen' begreift, ist aus dem bangen Lebenstraum, unter den letzten, heftigsten Schmerzen des innigsten Mitleidens . . . völlig erwacht."

Aber darf denn, wer unmittelbar vor der „Buddhaschaft" steht, dem Schmerz noch so zugänglich sein, wie Marke am Schlusse des dritten Aufzuges, besonders in den Worten: „Erwache! Erwache meinem Jammer!"? Und vor allem: welche Proben jenes Erwachens aus dem bangen Lebenstraum und der dadurch erreichten „Buddhaschaft" gibt denn nun Marke? Es sind keine vorhanden. — —

Fassen wir zusammen. Es handelte sich in diesem Abschnitte um Entscheidung der Frage, ob Marke 4 = Marke 1, d. h. ob das von Herrn G. entworfene Bild des Königs mit dem von Wagner in Text und Noten des Klavierauszuges gezeichneten übereinstimmt oder nicht.

Unsere Untersuchung hat folgenden Thatbestand ergeben.

Herr G. hat von Marke Dinge erzählt, welche nicht im Klavierauszug stehen: die weltflüchtige Stimmung nach dem Tode der Königin; die Mitregentschaft Tristans; die buddhistische Entsagung gegenüber Isolden; das ganze weitere Verhältnis zu der Welt und Tristan; die zum Schluß erreichte „Buddhaschaft".

Herr G. hat verschiedene wichtige Andeutungen des Klavierauszuges, welche Einzelheiten oder auch dem Gesamtcharakter seines Markebildes widersprechen, unterdrückt: Markes Dankgefühl gegen Tristan und die Absicht, diesen zum Thronfolger zu ernennen; seine Wertschätzung von Ruhm, Macht und der in Tristan gleichsam verkörperten Ritterlichkeit; seine schließliche Heiratslust, anfänglich sogar Isolden gegenüber, und seine spätere zarte Neigung für dieselbe; endlich den Schmerz über den Verlust seiner Ehre.

Diese Unterschiede zwischen dem Marke des Herrn G. und demjenigen des Klavierauszuges sind so zahlreich und tiefgreifend, daß die

eingangs gestellte Frage, ob Marke 4 = Marke 1, zu verneinen. Beide bilden zwei getrennte, miteinander nicht vereinbare Persönlichkeiten.

Marke 1 ist der Welt zugewandt, an Macht, Ruhm und Ehre sich erfreuend, gerade aus diesem Grunde dem jungen Helden Tristan eine überschwengliche Freundschaft widmend und zarteren Empfindungen noch keineswegs absagend.

Marke 4 möchte am liebsten in ein Kloster gehen. Er gleicht jenen mittelalterlichen Königen, welche selbst verständigen Klerikern zu fromm waren und von diesen mit Ernst und Strenge in der Welt und bei ihren Regentenpflichten festgehalten werden mußten.

Nur etwas ist bei diesem Ergebnis noch merkwürdig: die Unbefangenheit, mit welcher Herr G. dem Leser seinen Marke schlechthin als denjenigen Wagners vorführt. Glaubte ich mich über Herrn G.'s Unaufmerksamkeit gegen meine Schrift beschweren zu müssen, so kann ich mich jetzt mit Wagner trösten, dem von seinem Verehrer und „ernstlich ringenden" Kenner ganz dasselbe widerfährt. Ja, so versessen ist Herr G. auf seinen „Heiligen", daß ihm darüber der Sinn seiner eigenen Worte schwindet. Ganz unbefangen berichtet Herr G. von der bangen Frage, die sein Marke ans Schicksal thut, erzählt er von den letzten, heftigsten Schmerzen, die derselbe an Tristans Leiche erduldet. Bei jedem anderen würde sich dieser Schopenhauersche Heiligkeitsanwärter durch ein solches Benehmen tödlich bloßstellen, nur nicht bei Herrn G. Ihm ist Marke der „Heilige" zu einem Mysterium geworden, welchem alles zum Opfer fällt: die einfachste Aufmerksamkeit für den Thatbestand fremder Meinungen, die Kenntnis der Wagnerschen Dichtung, das eigene Urteilsvermögen.

IV.

Ich wende mich zum zweiten Teil der im vorigen Abschnitte gestellten Doppelaufgabe: zu zeigen, daß der Marke des Herrn G. in den Zusammenhang des Wagnerschen Stückes und der darin vertretenen Weltanschauung überhaupt nicht hineinpaßt.

a) Nochmals sei daran erinnert, daß die Frage nach der Berechtigung des von Herrn G. entworfenen Ideales im allgemeinen, sowie nach seiner Zulässigkeit gerade für unsere Zeit und unser Volk hier nicht vorliegt. Davon wohl zu unterscheiden ist aber die andere, hier in keiner Weise zu umgehende Frage, ob uns derartige Gestalten geläufig sind. Denn diese Frage steht im engsten Zusammenhange

mit einem Gesetze der Kunst, welches Schiller in seiner Besprechung der Bürgerschen Gedichte so ausdrückt, daß der Lyriker eine gewisse Allgemeinheit in den Gemütsbewegungen, die er schildere, um so weniger verlassen dürfe, je weniger ihm Raum gegeben sei, sich über das Eigentümliche der Umstände, wodurch sie veranlaßt seien, zu verbreiten. Schiller beruft sich für diese Regel noch auf Lessing, welcher irgendwo es dem Tragödiendichter zum Gesetz mache, keine Seltenheiten, keine streng individuellen Charaktere und Situationen darzustellen.

Der vom Verständnis des Hörers hergenommene Grund für diese Vorschrift liegt zu Tage, und ebenso ist es Thatsache, daß uns Ideale wie das des Herrn G. nicht geläufig sind. Das Mittelalter mit seinem Mönchs- und Asketentum kannte etwas Aehnliches, insofern man den im Glauben an Gott seine Ruhe findenden Mönch und den auf Grund philosophischer Ueberzeugung entsagenden „Heiligen" eben nur hinsichtlich ihres Verhaltens zur Welt miteinander vergleicht; und dieses Aehnliche war volkstümlich. Aber die mönchische Weltflucht ist zugleich mit dem Mittelalter verschwunden, kaum daß in katholischen Ländern von beiden noch ein mehr und mehr verklingender Nachhall vorhanden sein dürfte. Andererseits ist der philosophische Resignationsheld zwar modern, aber wer kennt ihn? Nur ein so kleiner Teil unseres Volkes, daß dessen Prozentzahl sich in einen mit mehreren Nullen versehenen Dezimalbruch verlieren würde. Richard Wagner ist aber nicht der Dichter solcher Kreise und der diesen geläufigen Anschauungen, sondern des deutschen Volkes.

Indessen nur ein ganz oberflächlicher und mechanischer Anwalt der Lessing-Schillerschen Regel könnte die bisherigen Ueberlegungen schon für ausreichend halten, um den Marke des Herrn G. von Wagners Drama auszuschließen. Wie, wenn nun Wagner selbst sich für ein derartiges Ideal begeistert, wenn er den Plan gefaßt hätte, es künstlerisch auszugestalten und seinem Volke als nachahmenswertes Vorbild hinzustellen? Etwas Derartiges ist ja nicht bloß möglich, sondern wird sogar als thatsächlich behauptet. Und Wagner hätte zu einem solchen Vorgehen auch ein Recht; wohlverstanden, noch nicht ohne weiteres ein philosophisches und sozialpolitisches, was eben nur durch Gründe, die lediglich diesen Gebieten zu entnehmen wären, zu erweisen stünde. Wohl aber hätte er jenes Recht als *Dichter*. Je größer ein Dichter ist, desto weniger bleibt er bei der bloßen Wiedergebung des Wirklichen stehen, desto mehr wird er auch noch der Lehrer seines

Volkes, sein Führer zu Neuem. Angenommen also, Wagner hätte sich für den Resignationshelden des Herrn G. begeistert, so hätten vielleicht der Philosoph und der Sozialpolitiker dagegen Einspruch erheben können, nimmermehr aber die Lessing-Schillersche Regel.

Wie aber nun? Soll diese Regel einem Wagner gegenüber nichts gelten? Ganz im Gegenteil: sie bleibt selbst ihm gegenüber bestehen, und er wird durch sie in der Vorführung neuer Gestalten nicht behindert. Sie bezieht sich nur auf die Form, nicht auf den Inhalt des Darzustellenden. Was nicht geläufig ist, muß der Dichter geläufig machen.

Wenn also Wagner beschlossen gehabt hätte, uns den Marke des Herrn G. vorzuführen, so hätte er dies in derselben Weise thun müssen, die er bei den Gestalten des Parsifal, des Tristan und der Isolde befolgte. Auch Parsifal, der Held des Mitleids, steht dem heutigen Zeitbewußtsein ziemlich fern. Aus diesem Grunde stellt ihn der Dichter auch nicht mit einemmal, fix und fertig, „wie aus der Pistole geschossen", vor uns hin, sondern er läßt ihn durch drei ganze Aufzüge unter unseren Augen werden und macht auf diese Weise eine Gestalt, von der wir vorher nichts wußten, uns begreiflich. Das gleiche Verfahren begegnet uns im Tristan. Welche Kunst wendet nicht Wagner im zweiten Aufzuge an, um den Gedanken des gemeinsamen Sterbens allmählich in den Liebenden entstehen zu lassen. Und dann ist noch ein ganz langer Aufzug erforderlich, um diesen Gedanken als das einzige, was uns in diesem Leben vernünftigerweise übrig bleibe, erkennen und zur Ausführung bringen zu lassen. (Vgl. hierüber meine Broschüre „König Marke", S. 74—84.)

Machen wir von alledisem die Anwendung. Ich darf es sogar von seiten des Herrn G. als zugestanden betrachten, daß sein Marke eine durchaus ungewöhnliche Gestalt ist. „Freilich," sagt Herr G. (S. 156), „ist seine Erscheinung ein Wunder. Was unermeßlich ist, darf man nicht nach gewöhnlichem Maße messen; denn hierdurch erklärt man nicht ein Wunder, sondern verflacht die erhabene Erscheinung und zieht sie in den Staub des Alltäglichen, Gewöhnlichen." Auch weiterhin (S. 158) nennt Herr G. seinen Marke ausdrücklich „ein lebendiges Wunder".

Wenn Herr G. nur den Sinn seiner eigenen Worte recht erfassen und aus diesem mit Notwendigkeit weiter hätte folgern wollen, so würde er zu ganz anderen Ergebnissen gelangt sein, als ihm das in seinem Aufsatze geglückt ist. „Was unermeßlich ist, darf

man nicht nach gewöhnlichem Maße messen." Ganz recht. Wenn aber die Zuschauer den dazu erforderten ungewöhnlichen Maßstab nicht besitzen? Dann muß ihnen derselbe gegeben werden. Und von wem? Jedenfalls nicht von den herkömmlichen Kommentaren, Leitfäden, Aufsätzen in den Bayreuther und andern Blättern. Dergleichen wird nur von solchen und für solche geschrieben, welche noch nicht auf der Höhe des Kunstwerkes angekommen sind. Dagegen das fertige Kunstwerk duldet keine Vermittelung zwischen sich und seinen fertigen Freunden. Will also der Künstler Erscheinungen schildern, zu denen der Maßstab auch in seinen vollberechtigten Zuschauern nicht vorhanden ist, so muß er selbst ihnen denselben liefern. Dazu hat er aber kein anderes Mittel als sein Werk. *Das Kunstwerk muß seine Verständlichkeit in sich selbst tragen.*

Zu diesen Sätzen hätte Herr G. durch eine Betrachtung des Verfahrens gelangen können, wie uns Wagner das Wunder seines Parsifal, seiner sterbenden Isolde begreiflich macht, wie er diese erhabenen Erscheinungen zwar nicht zu uns herabzieht, wohl aber uns, die im Staube des Alltäglichen, Gewöhnlichen Verlorenen, mit sanfter Hand, Schritt für Schritt, zu jenen wunderreichen Höhen *emporleitet*. Ich meine demnach, was Wagner in diesen Fällen für notwendig hielt, das mußte ihm auch für einen Marke im Sinne des Herrn G. Gesetz sein.

Angenommen also, der Marke in „Tristan und Isolde" sei so, wie ihn Herr G. sich denkt, welche Veranstaltungen, frage ich, sind in der Dichtung getroffen, um uns diesen Charakter verständlich zu machen? *Herr G. nennt keine und es sind auch keine vorhanden.* Und, fahre ich fort, es können keine vorhanden sein, weil dazu der im Drama für Marke *verwandte Raum gar nicht ausreicht*. Hieraus folgt, daß ein Marke von der Vorstellung des Herrn G. in dem Wagnerschen Stücke *überhaupt nicht möglich* ist.

b) Einen *zweiten, sehr wichtigen Grund*, weshalb jener ideale „Heilige" nicht in das Wagnersche Drama hineinpaßt, hat endlich Herr G. selbst beigebracht, ohne ihn freilich als solchen zu erkennen. Herr G. sagt S. 155: „Marke ist insofern die merkwürdigste Erscheinung, als er, obschon die ethische Erkenntnis bei ihm volle Willensumkehr, Abkehr vom Leben bewirkt hat, doch noch weiter zu leben vermag, während bei Tristan und Isolde mit der vollen Erkenntnis auch die Erscheinung, der Leib und das irdische Leben verschwindet." Herr G. hat diesen Unterschied zwischen seinem „Heiligen" und den Titelpersonen

des Dramas sehr richtig bemerkt. Meinerseits deute ich ihn, wie ich hoffe mit Zustimmung des Herrn G., dahin, daß Marke auf einem höheren moralischen Standpunkte steht, als Tristan und Isolde. Wie ich dies meine, wird durch einen kurzen Blick auf die Entwickelung des ganzen Stückes klar werden, die wir ohnedies ins Auge zu fassen haben, um die Stellung zu bestimmen, die der Marke des Herrn G. in ihr einnimmt.

Das Drama beginnt mit der Schilderung des Geschickes zweier edlen, heldenhaften Menschen, die sich von gegenseitiger Liebe, als dem höchsten Glücke, ausgeschlossen sehen, und sich darüber den Tod zu geben versuchen. Das Unglück dieser beiden Personen erscheint aber nur als durch einen ganz ungewöhnlichen Zufall in der Gestaltung ihrer Verhältnisse bedingt; die den Hintergrund bildende Welt zeigt sich als ein buntes Gewühl von Glanz und Lust mit nur wenigen dazwischen verstreuten dunkleren Tönen.

Durch einen Zufall vom Tode zurückgehalten, beseitigen die Liebenden auf Augenblicke alle Hindernisse und erlangen das ersehnte Glück. Inmitten desselben erscheint ihnen, und zugleich auch uns, die Welt mit all ihrem Glanze als nichtig und deshalb nur um so beschwerlicher. Zum zweitenmale beschließen sie den Tod, jetzt aber zur Sicherung ihres Glückes.

Durch einen neuen Zufall verhindert und voneinander getrennt, gelangen sie endlich dazu, ihr persönliches Unglück als Ausfluß und Abbild eines allgemeinen Leidenszustandes der ganzen Welt aufzufassen. Diese erscheint jetzt in ihrer wahren, trostlosen Gestalt. Zur schärfsten Qual ist aber derjenige verdammt, welcher trotz dieser Erkenntnis, verführt von dem letzten Schimmer einer Hoffnung, nicht vom Leben lassen kann; so Tristan. Nur völlige Verzichtleistung auf jede Hoffnung vermöchte Erlösung zu bringen. Isolde erhebt sich zu dieser Einsicht und erlangt mit ihr zugleich die Loslösung vom Leben: sie stirbt. —

Man wird mir zugestehen, daß das Drama bis hierher in stetig aufsteigender Linie verläuft. Aus der Enge persönlicher Geschicke erhebt es sich zur Welttragödie. Daß auch innerhalb der einzelnen Abschnitte die Entwickelung mit der größten Kunst Schritt für Schritt geführt wird, habe ich schon angedeutet. Der höchste Punkt in der Linie ist der Schluß des Ganzen: Isoldens auf vollendeter Einsicht in die Richtigkeit des Daseins beruhender Verzicht auf das Leben. Diese That muß aber auch die letzte des Stückes sein, weil für Per-

sonen, deren Dasein einzig auf dem wenn auch noch so edel gestalteten Willen zum Leben beruht, mit der Aufgabe dieses Willens auch das Dasein zu Ende ist.

Bis hierher dürfte Herr G. vielleicht mit mir einverstanden sein. Dafür bin ich meinerseits bereit, ihm die Möglichkeit einer über die sterbende Isolde noch hinausgehenden Persönlichkeit zuzugeben: seiner Idealgestalt des Königs Marke.

Wie aber ist diese möglich, da wir die Entwickelung der Erkenntnis und des moralischen Vermögens bereits bis an das Ende des Lebens verfolgt haben? Es muß also noch etwas vorhanden sein, was einen Menschen auch nach Aufgebung des Willens zum Leben noch in diesem zurückhält, und Herr G. hat nicht unterlassen, es uns zu nennen. Der Zustand der erreichten Buddhaschaft ist nach ihm der einer „sanften, milden Ruhe, unerschütterlich fest, dem Bösen wehrend, das Gute fördernd" (S. 159). Christus und Buddha weisen die höchste Verkörperung dieses Zustandes auf. „Ihr Wesen ist Sanftmut und Milde, unerschütterliche Ruhe gegen alle Anfechtungen einer Welt, der sie nur als Fremdlinge angehören, opferfreudigste Hilfe für alle Bedrängten und Mühseligen" (S. 156). Mit einem Worte: nach dem Verzicht auf den Willen zum Leben und auf das daraus entspringende Leben ist in dem Willen zur Linderung der in der Welt vorhandenen Leiden noch eine zweite Kraft vorhanden, welche einen im ersteren Sinne bereits Gestorbenen noch im Dasein zu erhalten vermag. Die höchste Ausprägung dieser Kraft ist die „Buddhaschaft". Die Entwickelung zu ihr beginnt in dem Augenblicke, in welchem der gewöhnliche Wille zum Leben gänzlich erloschen ist.

Es ist hiernach allerdings klar, daß Wagners Tristantragödie noch eine Fortsetzung, einen vierten Aufzug so zu sagen, haben könnte, in welchem die Linie des Dramas in ununterbrochener Stetigkeit noch höher aufsteigen würde. In diesem Aufzuge würde gezeigt werden, wie der Wille zur Leidenslinderung mehr und mehr in seine selbstgewählte Aufgabe hineinwächst, den Anfechtungen der Welt gegenüber mehr und mehr erstarkt und sich gegen dieselben endlich in vollendeter siegreicher Wirksamkeit behauptet. Mit diesem Zustande der erreichten „Buddhaschaft" würde das Stück schließen.

Der Held dieses vierten Aufzuges von „Tristan und Isolde" würde nun der Marke des Herrn G. sein. Damit ist aber zugleich gesagt, daß derselbe aus dem Rahmen des gegenwärtig uns vorliegenden Stückes herausfällt.

Aber, sagt Herr G., Wagner hat die Ereignisse dieses vierten Aufzuges in eine einzige Person zusammengedrängt und diese mitten zwischen die ersten drei Aufzüge hineingestellt: den am Ende des zweiten und dritten Aufzuges erscheinenden König Marke. Sehen wir daher zu, wie sich das bisher mit so großer Kunst entwickelte Tristan-Drama nach dieser Operation ausnimmt.

Vor allem wird seine stetig aufsteigende Linie durch die über sie hineinragende riesengroße Gestalt Markes zweimal jäh unterbrochen.

Im zweiten Aufzuge entsteht dadurch folgende Groteske. Marke, der „auf der letzten Stufe zur Vollendung" stehende, hat das Sünderpärchen überrascht und thut seine bange Frage ans Schicksal. Hierauf Tristan (das Auge mitleidig zu Marke erhebend): „O König, das — kann ich dir nicht sagen; und was du fragst, das kannst du nie erfahren." Dazu im Orchester das Liebesmotiv, das metaphysischste Thema, das je geschrieben worden. Es ist eine Szene, wie sie die „Fliegenden Blätter" unter der Ueberschrift „Moderne Kinder" bringen.

Diesen Eindruck hat man alsdann, wie einen Geruch oder Geschmack, den wir nicht wieder los werden können, während des ganzen dritten Aufzuges. Vor uns auf der Bühne das unartige Büblein, das nun stille liegen und Schmerzen leiden muß; der gute Onkel hinter den Kulissen. Dazu im Orchester „Beethoven". In der That, wenn nach Herrn G. der dritte Aufzug noch einen Zweck gehabt hätte, so wäre es doch der gewesen, die Entwickelung Markes zur vollendeten „Buddhaschaft", sowie diese selbst mit der nötigen Ausführlichkeit zu zeigen. Statt dessen werden in Tristans Liebesfluch und Isoldens Verzicht auf das Leben Dinge behandelt, die wir bereits kennen und abgethan haben müssen, wenn uns Markes Gestalt und Benehmen am Schlusse des zweiten Aufzuges verständlich sein soll; werden alle Zauber von Wort und Ton auf so untergeordnete Persönlichkeiten versammelt, wie uns jetzt nur noch Tristan und Isolde erscheinen können, und über ihnen der kostbare Raum vergeudet. —

Ziehen wir das Ergebnis dieses Abschnittes. Herrn G.'s Art, den König aufzufassen, verwandelt die „Tristantragödie, dieses eigentliche Mysterium Wagnerscher Kunst" (S. 158), in das Machwerk eines Stümpers.

Entweder: ein wichtiges, von Lessing und Schiller bestätigtes, von Wagner selbst anderweitig mit Sorgfalt beobachtetes Gesetz wird gröblich vernachlässigt, und zwar nicht bei einer nebensächlichen Ge-

legenheit, sondern bei dem wichtigsten Charakter des ganzen Stückes, der dadurch zu völliger Unverständlichkeit verurteilt wird;

Oder: hat man, belehrt durch Herrn G., den Sinn seines Marke gefaßt, so wird durch diese Gestalt der sonst so harmonische Bau des Dramas, die stetige Folge in der Entwickelung seiner Idee, einfach vernichtet. Der ganze dritte Aufzug wird mit breiten Erörterungen ziemlich untergeordneter Dinge, des Liebesfluches und Isoldens Todes, vertrödelt; dem eigentlichen „Mysterium" des ganzes Stückes, der zu erlangenden „Buddhaschaft" Markes, verbleibt in den Schlußszenen des zweiten und dritten Aufzuges nur der Platz dürftiger Episoden.

So schaut nach den Erklärerthaten des Herrn G. das Stück aus, an das „der Meister selbst die strengsten Anforderungen zu stellen" erlaubt (S. 154); wohlgemerkt freilich, wenn er sie „erlaubt". In Wahrheit beziehen sich Wagners Worte (Ges. Schriften Bd. VII, S. 159) nur auf die musikalische Form des „Tristan", nicht auf dessen philosophischen Inhalt. —

Aber ich habe gut reden. Gegen alle meine Auseinandersetzungen gibt Herr G. eine „entscheidende Erklärung" ab, und die Redaktion der „Bayreuther Blätter" bestätigt dieselbe nach „authentischester Mittheilung" (S. 158): „Wagner selbst hat gewollt und ausdrücklich bestimmt, daß Marke als ein Mann zwischen 40—50 Jahren dargestellt werde. So zeigt ihn die traditionelle Münchener Aufführung, so erscheint er noch, nach den Angaben des Meisters von den Proben 1876, in Berlin."

Wirklich — —?

V.

Marke in der Münchener und Berliner Aufführung —, damit wären wir endlich bei jenem zweiten Marke angelangt, welcher, von mir und anderen für eine Ausgeburt von Bosheit und Unverstand gehalten und bekämpft, sich plötzlich als im Besitz der vollgültigsten Urkunden erweist und auf Grund derselben seine Anerkennung beanspruchte.

Die Lage ist eine eigentümliche, ja für jeden, welcher zu wissen pflegt, was er denkt, anscheinend eine verzweifelte; das erste ungläubige Lächeln, mit welchem wir jene Nachricht aufnahmen, dürfte rasch vergangen sein. Was wir uns bewußt sind, im vorstehenden als Ausfluß unserer besten Kraft und Einsicht, ja als des Besten, was wir von Wagner selbst gelernt haben, entwickelt zu haben, das soll, auf desselben Lehrers und Meisters Gebot, nun plötzlich alles falsch, der

von uns bekämpfte und verlachte Marke soll der allein berechtigte und „Tristan und Isolde" trotzdem ein großes Kunstwerk sein?

Versuchen wir es, uns unsere Lage ganz klar zu machen. Vor allem dürfen wir uns über folgendes nicht täuschen.

Erstens kann nicht bezweifelt werden, daß Wagner bei der Aufführung sich den König als Mann „zwischen 40—50 Jahren" gedacht hat. So ungefähr erschien er, noch zu Lebzeiten Wagners, in Leipzig und gab mir Veranlassung zu meinem Markebüchlein; denselben Eindruck soll er „traditionell" in München und Berlin machen; so verlangt ihn die „authentischeste Mittheilung". Es ist nur eine formelle Berichtigung, wenn ich glaube, nicht verschweigen zu dürfen, daß nach einer Aufklärung, welche Herr von Wolzogen mir zu geben die Güte hatte, jene Mitteilung der „Bayreuther Blätter" nicht von Wagner unmittelbar, sondern von einer dritten Persönlichkeit herrührt, welche Herr von Wolzogen für „authentischest" hält. Es kann trotz dieser Zwischeninstanz, vermöge ihrer Beglaubigung durch Herrn von Wolzogen, kein Zweifel sein, daß Wagner selbst irgendwo und irgendwann jene Anordnung erlassen hat.

Zweitens haben wir die Thatsache festzustellen, daß der Marke der Aufführung im wesentlichen eins ist mit dem Marke des Herrn G. Diese Feststellung ist nicht an und für sich, sondern der Folgerungen wegen, zu denen sie zu zwingen scheint, nicht ganz leicht zu vollziehen. Auf den ersten Blick wenigstens springt in die Augen, daß, diese Uebereinstimmung angenommen, alles, was wir über und gegen Herrn G. wegen seines Marke gesagt haben, auch von Wagner selbst gelten würde. Mithin: Richard Wagner = Herrn G.? Wer möchte nicht vor dieser Gleichung zurückschrecken. Und doch!

Lichtenberg sagt einmal: Nicht wir denken, sondern es denkt in uns. Will sagen: Unsere Gedanken sind nicht ein Werk unserer Willkür, sondern ein Vorgang mit seiner eigenen Gesetzmäßigkeit und seinen eigenen, in sich selbst ruhenden Unterlagen. Wenn daher, wie nicht zu leugnen, dem so ist, was könnte es uns helfen, uns vor jener Gleichung zu sträuben, sie nicht denken zu wollen? Ihr Sein hängt ja nicht von unserem Denken ab. Und weiter: Vielleicht verschwindet vor einer näheren Betrachtung dieses Sein wieder und löst sich in Schein auf, aber in einen solchen mit besonderen, bisher noch nicht hinreichend beachteten Ursachen. Oft genug haben doch die wichtigsten Folgen und Folgerungen in einer Richtung gelegen, vor der man ihrer Ungewöhnlichkeit halber zurückschreckte. Wie aber sollen wir

erfahren, ob es hier nicht auch so ist? Es gibt nur ein Mittel: denken wir.

Es gäbe einen Weg, Marke 2 vor der Vergleichung mit dem philosophischen Vierziger des Herrn G. zu retten. Fassen wir ihn als einen Mann in den mittleren Jahren, wie es deren viele gibt, der trocken und mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerkes seinen Geschäften nachgeht, der einige Gewohnheiten, aber keine Leidenschaften besitzt, am wenigsten solche für die Frauen, und der deshalb ganz gut die Rolle spielen könnte, die ihm der Dichter vorschreibt: entsagend gegen Isolde und nicht dreinschlagend gegen das überraschte Paar. In seinem Munde würde die Schlußfrage nach dem geheimnisvollen Grund den besten Sinn haben, und ebenso Tristans Antwort: „O König, das kann ich dir nicht sagen." Und vollends: nachdem sich dieser König ausgesprochen hätte, würde das Tristandrama, vor allem der 3. Aufzug mit seinen letzten und größten Offenbarungen, ruhig seinen Verlauf nehmen. Die stetig ansteigende tragische Linie würde nur zu Ende des 2. Aufzuges eine kurze Lücke aufweisen, die man leicht dadurch in einen organischen Bestandteil des Dramas verwandeln könnte, daß man Marke geradezu als Sprechrolle behandelte. Die poetischen und idealen Stellen seiner Rede hätten dann etwa in der Art herauszukommen, wie wenn ein „Kavalier" Rührung zeigen zu müssen glaubt. Das Orchester hätte selbstverständlich währenddem zu schweigen. Die ganze Szene würde so, gemäß dem in ihr auftretenden „Tagesgespenste", einen grellen Ausdruck von Alltagsnüchternheit erhalten, aber trotzdem und eben deswegen zu dem übrigen Drama noch in einer gewissen, wenn auch überreizten Harmonie stehen. Alles in allem: gegenüber Herrn G. erblicke ich in einer derartigen Auffassung des Königs so viel Vorteilhaftes, daß ich sie als Marke Nummer 5 den „Bayreuther Blättern" und der Festspielleitung zur ernstlichsten Beachtung empfehle.

Man könnte den Mann „zwischen 40—50 Jahren" mit dem braunen, grau melierten Bart und Haupthaar auch als eine Mischung von Nummer 5 und 4 auffassen, wo die Philosophie dem Phlegma des Temperaments zum anständigen Vorwande dient: ob zum Vorteil des Dramas, mögen diejenigen untersuchen, die sich für diese Gestalt erwärmen werden. Marke Nummer 6. —

Wem indessen diese beiden Vorschläge nicht gefallen, für den wüßte ich freilich keinen anderen Rat, als sich die von Wagner vorgeschriebene Maske mit Herrn G. als Schopenhauerschen „Heiligen"

auszulegen. Damit gelten aber alle wegen seiner Herrn G. gemachten Vorwürfe auch für Wagner.

Dieser 2. oder heilige Marke steht mit einzelnen Zügen des Textes und der Musik in Widerspruch, ohne daß Wagner dies bemerkt hat;

dieser 2. oder heilige Marke könnte uns nur durch ein ausführliches, kunstvolles Verfahren verständlich gemacht werden, und Wagner hat es gänzlich an jedem Versuch dazu fehlen lassen;

wenn aber von uns verstanden, muß dieser heilige 2. Marke die beiden Hauptheldeu des Stückes moralisch so sehr überragen, daß diese dadurch allen Anteiles beraubt, aber gleichwohl von Wagner mit der größten, jedoch jetzt nur belästigenden Ausführlichkeit behandelt werden.

Haben wir nur den Mut, diese Einwürfe nochmals kalten Blutes zu prüfen, auch wenn der Name des großen Künstlers dabei im Spiele ist, und wir werden schließlich einsehen müssen,

daß dieser 2., von Wagner für die Aufführung angegebene Marke in keiner Weise in das Drama hineinpaßt, mithin aus demselben hinauszuweisen ist.

Mit dieser Entscheidung ist die König-Marke-Frage ihrem ersten oder ästhetisch-kritischen Teile nach gelöst. Nachdem die Gesamtauffassung des Herrn G. und die zu derselben hinführende Kostümvorschrift Wagners verworfen werden mußten, bleiben für die Beurteilung Markes nur noch Text und Musik des Klavierauszuges übrig, sowie, was mich betrifft, die Notwendigkeit, letzteren als mit meinem alten Bardenkönig übereinstimmend zu erweisen. Indessen ist, was ich dazu thun kann, bereits gethan, sowohl in meinem Markebüchlein, auf welches ich hiermit verweise, als auch in den Einzelheiten der Abschnitte II, III und IV dieser Abhandlung. Ich kann nur hoffen, daß, wenn sich der Leser hier das Nötige nach seinem Bedürfnis selbst zusammenstellt, sein Urteil zu meinen Gunsten ausfallen möge.

Nicht umhin kann ich jedoch, nach den wertvollen Zustimmungen, welche ich bereits für meine Ansicht erhalten habe, noch eine allerwichtigste anzuführen: die des Herrn Redakteurs der „Bayreuther Blätter" selber. Herr von Wolzogen schrieb in einem Aufsatze: „Tristan und Isolde im alten und neuen Liede", im „Musikalischen Wochenblatte", Nr. 11 1875, folgendes: „Wagners Marke dagegen ist ein edelgesinnter Greis, dem angesichts der tragischen Katastrophe das traurige

Bewußtsein seines eigenen Anteiles an Schuld aufgeht, weil er das jugendlich blühende Weib auf Volkes Drängen seinem müden Alter vermählen wollen" u. s. w. Herr von Wolzogen scheint sich hiernach seinen — den Marke Nummer 7 — zwar nicht ganz so kräftig, aber doch annähernd so alt zu denken, wie ich mir den meinigen. Was aber die Hauptsache ist, Herr von Wolzogen hat sich dieses Bild des Königs schon 1875 entworfen, also ohne alle Anregung von meiner Seite und als ihm die Wagnersche Vorschrift von dem „Mann zwischen 40—50 Jahren" noch nicht bekannt war. Ich wüßte nicht, wessen, wenn auch nur angenäherte, Beistimmung mir für meine Auffassung lieber sein könnte, als gerade diese eines unserer bedeutendsten Wagnerkenner.

Aber die Folgerungen! werden vielleicht manche meiner Leser ausrufen, die ohne dieselben recht gern bereit wären, den braun und weiß gesprenkelten Philosophen Herrn G. zu überlassen. Je unzulässiger dessen Ausführungen erscheinen, desto bedrückender wirkt es gleichwohl, daß auch Wagner sie geteilt hat. Soll also wirklich wie Marke 4 = Marke 2, so auch Herr G. = Richard Wagner?

Noch keineswegs, nach einem guten alten Spruche: wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Wie Herr G. dazu kam, seinen „König Marke" zu schreiben, ist leicht ersichtlich. Es gibt eben Leute, deren Verstande, auf einen Wink des „Meisters", alles möglich ist, und wenn es selbst ein Wink wäre, wie ihn Wotan dem Hunding gab. Aber, schwebt es vielleicht schon manchem meiner Leser auf der Zunge, wie kam denn überhaupt Richard Wagner dazu, einerlei Gedanken mit Herrn G. zu haben?

Mit dieser Frage stehen wir bereits in der zweiten, historisch-kritischen Abteilung der König-Marke-Frage.

„Wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe."

VI.

Die Behauptung, das Richard Wagner bei der Inszenierung eines seiner Stücke einen so bedeutenden Fehler begangen habe, wie hinsichtlich der Maske und des Charakters des Königs Marke, würde weniger befremdlich erscheinen, wenn derartiger Fehler noch mehrere vorhanden wären. Man hat bisher geglaubt, daß in Sachen seiner Kunst sich zu irren für Wagner eine Unmöglichkeit gewesen sei; aber diese Meinung ist selbst wieder ein Irrtum. Mindestens noch eine

Anordnung von ihm liegt vor, über deren Unrichtigkeit kein Zweifel sein kann: das Schwert im „Rheingold."

Man erinnert sich, daß Wotan, in den Anblick der wiedergewonnenen Burg versunken und von Sorge für seine Herrschaft erfüllt, plötzlich in die Worte ausbricht: „So grüß ich die Burg, sicher vor Bang und Grau'n." Hierzu ertönt im Orchester zum erstenmale breit und mächtig das Schwertmotiv: Wotan hat den Gedanken des rettenden Helden und des diesem zu verleihenden göttlichen Schwertes gehabt. „Hier ward nun in Bayreuth," schreibt Herr von Wolzogen, „eine erklärende Aktion für die Aufführung hinzu erfunden, indem Wotan zu der kühn einsetzenden Fanfare dieses Themas ein zum Nibelungenhorte gehöriges Schwert, eben das spätere Götterschwert Siegmunds und Siegfrieds, vom Boden aufraffte und wie zum erhabenen Momente der geistigen Heroenschöpfung emporschwang."

Dieses Beispiel ist um so belehrender, als es Stück für Stück das Gegenbild des falschen Marke darstellt.

Wir haben erstens die Grundlosigkeit der Anordnung. Alberich denkt gar nicht daran, die Götter mit dem Schwerte, sondern mit dem Golde zu bekämpfen, und ist seiner ganzen Natur nach nicht imstande, das Schwert zu erfinden; andererseits wird die göttliche Schöpferkraft Wotans aufs empfindlichste beeinträchtigt, wenn ihm erst ein Modell der neuen Waffe in die Hände gespielt werden muß.

Wir haben zweitens die Bewunderung dieser grundlosen Anordnung durch die Wagnerianer und ihr Verlangen, derselben auf anderen Bühnen Eingang zu verschaffen. Herr von Wolzogen schreibt: „Diese symbolische Handlung war von schönster Wirkung — ohne daß sie jedoch auf anderen Bühnen deshalb nachgeahmt worden wäre."

Wir haben drittens die Frage nach der Entstehung dieser Anordnung, für welche ich an einen unzeitigen Einfluß der Umgebung Wagners auf diesen während der hochgradig erregten Bayreuther Festspieltage denken möchte, worüber aber nur diese Umgebung selbst genauere Auskunft würde geben können*).

In derselben Weise, wie in diesem Beispiel die ästhetische Erörterung in eine Frage an den Lebensbeschreiber Wagners ausläuft

*) Die ausführliche Behandlung dieses Falles siehe in meinem Aufsatz: Wagnerische Sonnenflecke. 1. Das Schwert im Rheingold, im „Musikalischen Wochenblatt" von E. W. Fritzsch, Leipzig, 1886.

und in deren Beantwortung erst ihren befriedigenden Abschluß finden würde, ebenso ist dies hinsichtlich der König-Marke-Frage der Fall. Die Aufgabe, die von dieser aus den Geschichtschreibern der Wagnerforschung vorgelegt wird, ist aber um so bedeutungsvoller, da die falsche Auffassung des Marke zwei Inszenierungen hindurch standgehalten hat. Dieselbe wird also wohl nicht, wie das Wotansschwert, einer äußerlichen Ueberraschung ihren Ursprung verdanken, sondern es werden, entsprechend den Wirkungen, auch die Ursachen um so viel tiefer gesucht werden müssen.

Nun umfassen aber die sechs Jahre vom Sommer 1859, in welchem „Tristan" vollendet wurde, bis zur ersten Aufführung im Sommer 1865 zugleich die vielleicht schwerste Leidenszeit Wagners. Es folgten einander die vergeblichen Bemühungen, den „Tristan" in Wien und Karlsruhe auf die Bühne zu bringen, das Pariser Tannhäuserabenteuer, die trostlose Oede nach der Amnestierung, die grausame Zeitverschwendung im Konzertschacher, während sogar die Vollendung der Nibelungenkomposition zweifelhaft wurde, endlich die Flucht —: hier dürften die Kräfte zu finden sein, welche in der Seele des Dichters das Bild des Schopenhauerschen Heiligen Macht gewinnen ließen und den Blick für die feineren Zusammenhänge seines Werkes trübten. Was will es gegenüber jenen Erfahrungen besagen, daß Wagner schon 1854 Schopenhauer kennen lernte? Er hatte ihn sich ja bereits in seiner Ringdichtung vorweggenommen. Oder mag auch, wenn man es erweisen kann, die Nirwanalehre auf die Gestalten Tristans und Isoldens von Einfluß gewesen sein, so doch jedenfalls nicht auf diejenige Markes. Text und Musik widersprechen dem. Dagegen kamen nun erst die Jahre, in denen Wagner die Philosophie der Entsagung im allgemeinen Willenswiderstreit recht aus dem Grunde erleben, nicht mehr bloß studieren und dichten sollte. Und das ist doch noch ein anderes. Er selbst hat uns den Seelenzustand des musikalischen Künstlers in seiner Berührung mit der Welt in seinem „Beethoven" zu erraten gegeben (Ges. Schriften IX, 91): „. . . wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob." Die Andeutung, die Wagner hier macht, ist wie ein Blitz, aus dessen grell aufzuckendem Schein eine Welt der ungeahntesten Bildungen emportaucht.

Leider hat es unserer Wagnerforschung noch nicht gelingen wollen, diesen himmlischen Funken einzufangen und an ihm das Licht sich anzuzünden, welches uns ganz neue Einsichten in die Gesetze der Künstlerseele verschaffen würde. Zu der unerhörten Reihe von Hindernissen, Rückschlägen und Verfolgungen, die Wagner auf seinem künstlerischen Wege zu bestehen hatte, wissen seine Chronisten immer nur zweierlei zu bemerken: entweder, daß Wagner den Mut nicht verloren, die Hoffnung nicht aufgegeben gehabt u. s. w., wobei man zu meinen scheint, es sei ebenso leicht gewesen, dieses Lob zu verdienen, wie es zuzuerkennen; oder es erfolgen Entrüstungsausbrüche von bereits stehend gewordenen Wendungen. Man faßt die von Wagner erduldeten Anfechtungen etwa in dem Sinne unwürdiger Beschmutzungen auf, die ein von uns heilig gehaltener Gegenstand erfährt, die aber mehr uns schmerzen, als diesem schaden. Ist der Gegenstand nur erst aus seiner niederen Umgebung wieder heraus, so ist alles wieder in bester Ordnung. In diesem Sinne ist selbst Glasenapps großes Werk gehalten. Es stellt, trotz seiner zwei Bände, noch nicht viel mehr als das Inhaltsverzeichnis derjenigen Bearbeitung von Wagners Leben und Wirken dar, die wir erst von der Zukunft erhoffen dürfen.

In dieser neuen Erfassung von unseres Künstlers Erdenwallen wird besonders ein Gesichtspunkt wichtig werden: nicht bloß zu zeigen, wie er seine Zeit und sein Schicksal sich erzwang, sondern auch, wie Zeit und Geschick auf ihn wirkten und ihn formten. Der Wagner von heute, der seinen Verehrern schlechthin und unbedingt als das gilt, was er nun eben ist, wird einem anderen Wagner Platz machen, der sich in wichtigen Stücken seines Wirkens und Wesens von übermächtigen Lebensumständen abhängig erweisen wird. Bei ihm wird daher auch der Begriff des Fehlers seinen notwendigen, vollberechtigten Platz erhalten. Denn indem wir irgend ein Werk, eine Ansicht oder Handlung Wagners als von äußeren Einflüssen abhängig erkennen werden, wird sich auch der Gedanke ergeben, daß Wagner unter anderen, besseren Bedingungen anders, besser gedacht und gehandelt haben würde. Wir werden uns also auf Fälle in Wagners Leben und Schaffen gefaßt machen müssen, wo wir nur einen vom Schicksal gleichsam gefälschten Wagner vor uns haben werden, während der wahre Wagner gar nicht zum Vorschein gekommen ist.

Dieser neue Begriff des Fehlers in Wagner und seinen Schöpfungen gibt uns endlich auch den tiefsten Grund dafür an die Hand,

warum, da Marke 4 = Marke 2, doch noch nicht Herr G. = Richard Wagner. Diese im vorigen Abschnitt aufgestellte Gleichung dürfte manchem nur als ein überflüssiger Fechterstreich von mir erschienen sein; mit Unrecht. Nicht ich, sondern Herr G. selbst ist letzten Endes der Urheber jener Gleichung. Denn indem er davor zurückschrak, durch Anerkennung meines Marke Wagner bezüglich seiner Kostümierungsvorschrift eines Fehlers zu beschuldigen, ging er, wenn auch ihm selber nicht ganz klar, doch von der Ansicht aus, daß es keine anderen Fehler geben könne, als nur er und seinesgleichen sie machen, und daß Wagner nur ein sehr hoch entwickeltes Exemplar seiner eigenen Gattung sei. Richard Wagner = Herrn G., das ist das letzte Ergebnis von Herrn G.'s „in ernstem Ringen" erworbenem Wagner- und „Tristan"-Verständnis.

Wer dagegen meine Auffassung des Wagner zuzuschreibenden Fehlers annimmt, erlangt damit auch die nötige Unterscheidungsmöglichkeit. Herrn G. war unter allen Umständen seine Aufgabe vorgezeichnet: er hatte Text und Musik des Klavierauszuges nach den die Gestalt Markes bestimmenden Zügen zu durchsuchen. Eine nur einigermaßen gewissenhafte Behandlung dieser sehr bescheidenen Aufgabe würde sich ihm mit der Entdeckung der König-Marke-Frage, d. i. mit der Entdeckung des Unterschiedes zwischen Marke 1 und 2, gelohnt haben, während er jetzt nur der mit ernstlichem Tadel zu belegende Begründer dieser Frage ist.

Andererseits Wagner anlangend, wer will auftreten und in dem Ringkampfe zwischen ihm und dem Schicksal den Punkt bestimmen, wo er berechtigt war, in seinem Widerstande zu ermatten, wo nicht? Wir können bei ihm immer nur die Thatsache feststellen, nicht mehr. Würde aber diese Feststellung nur endlich einmal mit ehrlichem Mute unternommen, so würde sie vielleicht in die Erkenntnis auslaufen, daß Wagner, wie einst Asathor bei Utgardloki, gerade da am größten war, wo er zu unterliegen schien. Und so auch bezüglich des Tristan und des 2. Marke. Es ist klar, daß Wagner hier „in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen" gewesen sein müsse, aus welcher es bei seinen Lebzeiten keinem seiner Freunde gegeben war, ihn zu erwecken.

Daß aber die Erweckung, wenn nicht mehr für ihn, so doch für das Kunstwerk, gleichwohl stattzufinden habe, kann nicht bezweifelt werden. Oder aber Wagner hätte es auch nicht weiter gebracht als sein Wotan: „Zum Ekel find' ich ewig nur mich . . . Knechte erknet'

ich mir nur!" Jedoch nicht diejenige ist die rechte „Tradition", die auch durch eine Anzahl aufgestellter guter Phonographen und ähnlicher Vorrichtungen bewirkt werden könnte, sondern diejenige, welche eins zu bringen versteht, was mehr gilt, als das echte Kunstwerk: das rechte.

Richard Wagners Pariser Berichterstattung.

Von

Joseph Kürschner.

Die Zeugnisse der regen und vielseitigen litterarischen Thätigkeit seines Pariser Aufenthalts hat Wagner, wie bekannt, im ersten Bande seiner Gesammelten Schriften zusammengestellt, ohne damit Vollständiges geboten zu haben. Es ist nicht recht ersichtlich, welche Gründe ihn veranlaßt haben, eine Reihe im Druck vorliegender Aufsätze von der Aufnahme in den ersten Bande auszuschließen, um so mehr als gerade diese Aufsätze sein glückliches Urteil und seine bemerkenswerte Gabe für Berichterstattung und fesselnde Schreibweise zeigen — ganz abgesehen von dem Stoff, der in Wagners Beleuchtung ein doppeltes Interesse gewinnt. Merkwürdigerweise haben selbst die Biographen und Bibliographen Wagners den in jenem Bande fehlenden Aufsätzen nicht die Aufmerksamkeit gewidmet, die sie verdienen. Glasenapp und Tappert in ihren Biographien Wagners erwähnten vorübergehend Wagners Beteiligung an Lewalds Europa und an der Dresdener Abend-Zeitung, ohne indessen die Quellen genauer zu bezeichnen; Kastner nennt ebenso wie Oesterlein nur die beiden Aufsätze: „Pariser Amüsements" und „Pariser Fatalitäten", die Wagner unter dem Pseudonym V. Freudenfeuer 1841 in der Europa veröffentlichte, gedenken aber der Abend-Zeitung gar nicht. Es gehört um so mehr zu den Aufgaben des Jahrbuches, das Bild von Wagners Wirken als Berichterstatter im Jahre 1841 zu geben, als es aus den Gesammelten Schriften nicht zu gewinnen ist, und so wird denn in diesem Jahrgang mit dem Abdruck der in den Schriften

fehlenden Berichte begonnen, unter dem Versprechen der Fortsetzung in den weiteren Bänden.

Wagners Wirken als Berichterstatter der Abend-Zeitung, die von dem dramatischen Vielschreiber C. G. Th. Winkler, bekannt unter seinem Pseudonym Th. Hell, in Dresden herausgegeben wurde, beginnt im Februar 1841 und schließt im Dezember desselben Jahres. Sie umfaßt im ganzen sieben Berichte. d. d. 23./2. (Nr. 67—69 S. 535, 543, 551); d. d. 6./4 (Nr. 123—127 S. 983, 991, 999, 1007, 1116); d. d. 5./5. (Nr. 141—144 S. 1127, 1135, 1143, 1152); d. d. 8./9. (Nr. 235 f. S. 1879, 1887); d. d. 5./11. (Nr. 290 bis 293 S. 2319, 2327, 2335, 2343); d. d. 1./12. (Nr. 308 S. 2463); d. d. 23./12. (1842 Nr. 8 S. 64). Eine weitere Beteiligung ergibt sich aus dem Jahrgang 1841 nicht; auch ist die Berichterstattung keine monatliche, wie Glasenapp a. a. O. sagt. Neben Wagner erscheinen noch andere Korrespondenten, so W. Nolte, C. Plötz, und vor allem der Schriftsteller Joseph Mendelssohn, dessen Berichte vielfach an die heute ungenießbaren Zeitungsartikel Saphirs erinnern. Die Wagnerschen Korrespondenzen haben vor den Mendelssohnschen und den meisten anderen der in ziemlich ausgefahrenen Geleisen sich fortbewegenden Abend-Zeitung den durchaus frischen Ton, das Eindringen in die Sache, namentlich aber die energische Anteilnahme an dieser voraus. Sind sie so schon an sich interessant, so sind sie es noch mehr, weil sie uns die Wechselwirkung zwischen Wagner und den ihn umgebenden Verhältnissen und seine Stellung zu einer Reihe damals blendender Erscheinungen zeigen.

Das Manuskript des ersten Berichts, der nachfolgend veröffentlicht wird, ist erst kürzlich in einem Auktionskatalog des Liepmannssonschen Antiquariats in Berlin (1886) unter Nr. 550 zum Verkauf ausgeboten worden. Es wird dort als vom 22. Februar 1841 datiert bezeichnet, während der Druck in der Abend-Zeitung den 23. Februar aufweist. Ein Zweifel an der Identität zwischen Handschrift und Druck ist jedoch ausgeschlossen, da der im Katalog mitgeteilte Anfang des Berichts sich mit dem des Druckes in der Abend-Zeitung deckt. Die Anrede „Verehrtester Herr" des Briefes fehlt im Druck.

Der Abdruck ist genau dem ersten Druck entsprechend gegeben, die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Seiten der Abend-Zeitung; erläuternde Anmerkungen wurden an den Schluß des Abdrucks verwiesen. Dieser selbst lautet:

[535] Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften.

Korrespondenz-Nachrichten.

Paris, den 23. Februar 1841.

(Von Richard Wagner.)

Sie wünschten von mir Mittheilungen aus Paris: von mir, einem armen deutschen Musiker, aus der Stadt voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz. Eine Zeit lang war ich verwirrt, und wußte nicht sogleich, auf welches Terrain ich mich werfen sollte, um Ihrem Wunsche am glänzendsten zu genügen. Ich schwankte, ob ich mich in das Quartier der Tuillerien versetzen, und Sie von da aus über einige brillante Staatsaktionen unterhalten sollte, oder ob ich mich in das Heiligthum des Instituts träumen und aus ihm Ihnen einige glücklich-erschnappte Floskeln über schöne und nützliche Künste mittheilen sollte? Offen gestanden, mit all diesen Herrlichkeiten hätte ich Sie nothwendig aber belügen müssen; denn ich bin zu der Ueberzeugung gekommen, daß die nach Paris gewanderten Deutschen, außer in einzelnen höchst seltenen und höchst besonderen Fällen, nie so weit gelangen, um aus eigener Anschauung und mit vollster Ueberzeugung über jene intimhöheren Kreise der Pariser Notabilitäten-Sozietät ein gültiges Urtheil sprechen zu können. Ich will nicht sagen, daß es einem Deutschen an Gewandtheit fehlen sollte, sich in jenen Kreisen zur hinreichenden Nothdurft bewegen zu können; allein, diese bilden eine dem deutschen Leben so völlig fremde Welt, daß schon der erste Eintritt in dieselben uns befangen macht und gewöhnlich die Luft und den Muth raubt, tief einzudringen. Wie einnehmend und liebenswürdig die Außenseite dieser Franzosen ist, so kann man doch annehmen, daß sie mit ihrem eigentlichen Innern, zumal gegen Ausländer, zurückhaltender sind, als selbst die von Innen und Außen schroffen Engländer. Wir sind somit gewöhnlich auf das reduzirt, was man gemeinhin Oeffentlichkeit nennt. Diese besteht im Besuch der Kammern, der Kaffeehäuser mit ihren Journalen und endlich — ach! wie ich aufathme! — der Theater. — Von den Kammern, Kafés und ihren Journalen lasse ich aber füglich und klüglich die politischen Zeitungen sprechen; zu Euch aber wende ich mich, Ihr zahlreichen Theater, und würde mich gern auch zu Euch, Ihr Konzertsäle, wenden, wenn es Eurer im eigentlichen Sinne in Paris gäbe!

Wie gut ist es doch, daß die Musik in der Welt und namentlich auch in Paris ist! Was würden wir unzähligen Deutschen, die wir nun einmal nicht Schneider und Uhrmacher, sondern Musiker geworden sind, ohne sie in Paris angeben? Sie ist ein herrliches Band, welches uns an diese so höchst fremde Welt zu fesseln im Stande ist, und welches zumal vermag, uns einigen Geschmack für die Pariser Oeffentlichkeit beizubringen. — Noch

einmal, gesegnet sey die Musik, und gesegnet der glückliche Umstand, der die Pariser Welt vermochte, sie einstimmig zu ihren Amüsements zu adoptiren! Hier liegt das Mittel, Paris uns Deutschen vollkommen verständlich zu machen,[1]) und vermöge ihrer können wir auch wetten, daß wir Paris begreifen von den Flageolet-Tönen Duprez[2]) bis zu dem wahrhaften Flageolet der Bälle der rue St. Honoré. Was darüber hinausliegt, oder was sich durch andere Organe ausspricht, das lasset links, Ihr braven Landsleute! Denn es wird Euch immer so dunkel und räthselhaft bleiben, wie die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des mont de piété.

Deßwegen habe ich mir vorgenommen, in den nächsten freien Tagen eine Geschichte der Pariser Musik zu schreiben, mit allerhand Einwebungen vom Ausbau des hôtel de ville, von der Fortifikation und anderen Dingen der Art, die nächstens alle in das Fach der Musik schlagen werden, weil ich voraussehe, daß man nächstens dergleichen Entrepriſen alle mit Musik begleiten lassen wird, ohnge- [536] fähr auf die Art, wie die Translation der Ueberreste der Juli-Gefallenen, oder die Einbringung der cendres de Napoléon,[3]) — welche (beiläufig gesagt) seit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unversehrt gefunden worden sey, mit der strengsten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weßhalb denn auch plötzlich die hübsche Dantan'sche[4]) Charge verschwand, welche Herr Thiers mit einem Büchschen, die Asche Napoleons enthaltend, unter dem Arme darstellte. — So viel ist richtig, daß das Projekt bereits eingereicht ist, ein mächtiges Orchester in der Deputirtenkammer anzubringen, welches theils durch rezitativisches Accompagnement Vorträge, wie die des Marschalls Soult,[5]) heben und dazu bestimmt seyn soll, in den Unterbrechungen den Lärmen der Deputirten zu idealisiren, d. h. delikat und anmuthig zu machen. Ohne Delikatesse geht es nun einmal in Paris nicht ab, und die Musik im Pariser Sinne ist das vortrefflichste Mittel, das geeignetste Gewürz für anmuthige Saucen, mit denen endlich Alles, Trauer und Unglück, verschlungen wird. — Jedenfalls wird mir diese Geschichte der Pariser Musik und ihrer Bedeutung für moderne Zustände viel Zeit wegnehmen, und da ich noch nicht klar darüber bin, ob ich sie in Versen oder in Prosa schreiben soll, so will ich vorläufig nur daran denken, Ihnen dieß und jenes aus der Oberfläche der Erscheinungen unserer Kunstwelt mitzutheilen.

Zunächst eine Todes-Nachricht! Die Pariser große Oper wird nächstens sterben. Sie erwartet ihr Heil vom deutschen Messias — von Meyerbeer; zögert dieser noch lange mit der Rettung, so wird der Todeskampf sehr bald eintreten. Das Unglück ist dieses: Auber[6]) ist vor der Zeit alt geworden, und Halévy[7]) hat sich seit drei Jahren keine Mühe gegeben; Meyerbeer aber, der das hiesige Ruhm-Spiel nur in großen und bedächtigen Zügen mitspielt, hat seine Gründe, sein neuestes Werk,[8]) auf das alle Hoffnung beruht, noch nicht erscheinen zu lassen. So laborirt die Oper und ist seit lange gezwungen, ihr Heil in Mittelmäßigkeiten zu suchen; das Publi-

kum hat aber die Kaprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall spenden zu wollen, und ich muß gestehen, daß ich in diesem Punkte volle Achtung für dasselbe gewonnen habe. Brillante Renommeen und glänzende Namen sind wohl im Stande, den Direktoren und Entrepreneurs einzig zu imponiren; das Publikum läßt sich aber nicht dadurch verblenden. So kommt es denn, daß auch nur wahrhaft Ausgezeichnetes sich entschieden hält; so kommt es, daß man „Robert" und die „Hugenotten" stets wieder erscheinen sieht, wenn das Mittelmäßige genöthigt ist, sich zurückzuziehen. Mit „Robert le diable" hat es zumal eine wunderbare, fast unheimliche Bewandtniß, und wenn ich Herr Donizetti, oder Herr Rualtz,[9]) oder sonst einer von den Unzähligen wäre, „die ihr Verderben schon in gleichem Wagniß fanden" — so würde ich diesen Robert wie einen wirklichen Teufel hassen. Diese Oper ist nämlich der entscheidendste Beifalls- oder vielmehr Durchfalls-Barometer für die Werke jener Herren; denn hat eine neue Oper kein Glück gemacht, so wird nach den ersten Vorstellungen derselben „Robert le diable" wieder herausgesteckt, und sieht man dieses Werk dann wieder auf der Affiche, so ist man sicher, daß die Oper nichts gemacht hat. Robert ist unvergänglich! Trotz der oft skandalösen Vorstellungen dieser Oper, trotzdem, daß endlich jetzt auch Duprez sein äußerstes aufgeboten hat, die Titelrolle schlecht zu singen und hanswurstmäßig zu spielen, trotzdem, daß die Dekorationen und Tänze verwischt und matt geworden sind unter der ungeheuren Fatigue von zweihundert und dreißig Vorstellungen, — trotz alledem — sage ich — ist und bleibt Robert neben den Hugenotten die einzige und glücklichste Zug-Oper.

[543] Man kann sich nach diesem leicht vorstellen, mit welcher Begier der jetzige Direktor der Oper, Herr Leon Pillet,[10]) dem neuen Werke des Meisters[11]) nachstellt, welches ihn einen sicheren, großen Succeß hoffen läßt. Einstweilen begnügt das Publikum und ganz besonders er, der Direktor selbst, sich mit der „Favorite."

Diese „Favorite" ist, wie Sie wissen werden, eine Oper von Donizetti, die sich in einem ziemlichen Beifalle erhält. Ich habe bei dieser Oper eine interessante Bemerkung gemacht und will sie Ihnen mittheilen. Ich habe nämlich entdeckt, daß Paris zwischen Deutschland und Italien in Mitten liegt. Der deutsche Komponist, welcher Musik für Paris schreibt, sieht sich genöthigt, ein gutes Theil seines Ernstes und seiner Strenge fahren zu lassen, wo hingegen der italienische Maestro sich unwillkürlich angespornt fühlt, ernster und gesetzter zu werden, seine Fadaisen einzustellen und sich in seiner besseren Natur zu zeigen. Ich unterlasse es, hier eine Schlußfolge zu ziehen, die jedenfalls günstig für Paris ausfallen müßte, füge aber noch hinzu, daß die „Favorite" zunächst den Beweis für den zweiten Theil meiner Behauptung liefert. In dieser Musik Donizetti's herrscht neben den anerkannten Vorzügen der italienischen Schule jener höhere Anstand und jene wohlgezogene Würde, die man in den übrigen zahllosen Opern des unerschöpflichen Maestro vermißt.

Für uns deutsche Patrioten hat diese „Favorite" jedoch einen verhängnißvollen Einfluß gehabt. Vorher waren nämlich Direktor und Publikum darin überein gekommen, daß die große Oper einer ersten Sängerin bedürfe, und beide Theile hatten ihre Augen erwartungsvoll auf Fräulein Löwe [12]) geworfen. Die Sängerin jener Favorite aber, Mad. Stoltz, [13]) hat Herrn Leon Pillet begreiflich zu machen gewußt, daß sie eigentlich selbst die erste Sängerin der Welt sey, um die es sich hier handle; — ja sie scheint es ihm so klar bewiesen zu haben, daß er jetzt nicht einen Augenblick mehr daran zweifelt, und sich entschlossen hat, um dem Unglück vorzubeugen, zwei erste Sängerinnen der Welt zu haben, Fräulein Löwe nicht zu engagiren. — Uns Deutschen ist damit ein tüchtiger Streich gespielt und Fräulein Löwe in eine ärgerliche Lage versetzt. Sie kommt hierher, weiß't die lockendsten Anerbieten, sie wieder an Berlin zu fesseln, zurück, singt mit großem Succeß einmal öffentlich in einem Konzert und erfährt infolge dieses Succeß am anderen Tage, daß ihr des Weiteren die Thüre verschlossen sei. — Im Uebrigen hätte auch noch ein Unglück daraus folgen können: — Herr Moritz Schlesinger nämlich, unser erster Musikhändler und eifriger Protektor der Fräulein Löwe, fand sich in der Eigenschaft als Unterhändler der beiden Parteien auf eine beleidigende Aussage des Herrn Leon Pillet veranlaßt, an das bewährte Schwert zu greifen und den Beleidiger zum Duell herauszufordern. Die Herren Halévy und Jules Janin, die Zeugen des Herrn Schlesinger, suchten die Sache zu vermitteln und legten Herrn Pillet eine Ehrenerklärung zur Unterzeichnung vor; da dieser jedoch sich weigerte, so ward bereits der Tag des Duells bestimmt. An diesem Tage selbst aber hielt es endlich der Direktor für gut, jene Erklärung zu unterzeichnen, und somit wurde jedenfalls großes Unglück verhütet, das selbst mich getroffen hätte, der ich an beide der Herren durch unauflösliche Bande der Industrie und Ruhm-Erwerbung geknüpft bin. [14]) Ein Opern-Direktor und ein Musik-Verleger, — welche unentbehrliche Leute für einen strebsamen Komponisten! — Scherz bei Seite, — die Sache ist ärgerlich, und zumal für Fräulein Löwe, welche (beiläufig gesagt) von den hiesigen Journalen bald Loëwe, Looëwe, bald aber auch Loeuve genannt wird. Sie [544] hat in dem Konzert der gazette musicale, [15]) worin sie bis jetzt zum erstenmale aufgetreten ist — wie ich bereits erwähnte, — einen entschiedenen Triumph gefeiert. Sie sang darin die „Adelaide" und eine italienische Arie, um gleichsam zwischen der deutschen und italienischen Gesangs-Methode durchblicken und erwarten zu lassen, was sie in der französischen leisten würde. Allgemein erkannte man mit Bewunderung an, daß ihre Erscheinung besonders deßhalb vorzüglich sey, daß sie bei aller enormen Kehlfertigkeit auch eine klangvolle Stimme aufzuweisen habe, was leider bei den hiesigen Virtuosinnen, Dorus-Gras, Quint.-Damoreau und Persiani [16]) nicht der Fall ist. — Das Konzert, in welchem Fräulein Löwe sang, war überhaupt charakteristisch genug. Das Programm war fast ausschließlich von Deutschen occupirt, unter denen auch meine Wenigkeit zu

figuriren die Ehre hatte. Ein Journal ließ sich auch, wenn gleich äußerst zart, etwas über den parfum allemand dieses Konzertes aus; trotzdem scheinen die Franzosen sich allmählich daran zu gewöhnen, zumal wenn von Musik die Rede ist, mehr deutsche als französische Namen aussprechen zu müssen. Es geschieht dieß jedoch noch mit einem gewissen Widerstreben, und die kleine Privat-Schule der opéra comique, bestehend aus einer unzähligen Masse von lauter kleinen Thomas, Clapissons, Monpous [17]) 2c., knirscht gewaltig mit den kleinen Quadrillen-Zähnchen; — es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn sie selbst nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, so wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von diesem Terrain verjagt zu werden. Dieses Terrain, die komische Oper, ist wirklich jämmerlich verwahrlost. Dieß Theater, welches bis jetzt eben noch ganz ausschließlich der populären französischen Schule anheim war, zieht sich bereits seit einigen Jahren durch ein Misere von taktlosen Seichtigkeiten dahin, wie ein im Anfange des Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm schamvoll verliert. Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn ich die vielen Gründe des Verfalles dieses populären Institutes anführen und aus einander setzen wollte. Es genüge zu wissen, daß sich nirgends deutlicher die Erschlaffung nach einer glänzenden Periode fühlen ließ, als in dem Lebenslaufe der opéra comique nach der brillanten Epoche, in welcher Boyieldieu, Auber und Herold sich so innig mit dem Charakter ihrer Landsleute verbrüderten. Der geistvolle und fähigste Chef der neuesten französischen Schule ist seit einer Reihe von Jahren unbedingt Halévy; unglücklicherweise gerieth er jedoch zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit seines Vorgängers, Auber, nachzuahmen, d. h. mit der größten und behaglichsten Nonchalance zu schreiben; er hatte leider vergessen, daß er es doch noch nicht so weit gebracht hatte, wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich eine nagelneue Manier geschaffen, in welcher er sich nothwendig nun gehen lassen dürfe. So kam es, daß Halévy, der geniale Schöpfer der „Juive", eine ziemliche Reihe von schlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Publikums auch durchfielen. Sein „Drapier" war die letzte dieser Opern; von da an scheint er aber über seinen Weg klar geworden zu seyn, und sich allen Ernstes zusammengenommen zu haben, um eine glänzende Revanche zu nehmen. Dieß ist ihm neuerdings jedenfalls gelungen mit dem „Guitarrero", einer Arbeit der besten Zeiten und des besten Meisters würdig; diese wunderhübsche Oper erhielt sich in einem entschiedenen und unbestrittenen Succeß, und vielleicht datirt sich von ihr an eine neue und glänzende Epoche der opéra comique. Denn bemerkenswerth ist es, daß ein solches gelungenes Werk niemals einzeln erscheint, sondern stets von ähnlichen gefolgt wird, welche die Nacheiferung hervorbringt, ohne welche jene kleinen Leutchen, wie ich sie früher nannte, zu bequem und laß sind, um sich ernstlich anzuspannen.

[551] Habe ich ein Wort über die opéra comique gesagt, so ist es doch nicht

mehr wie billig, daß ich wenigstens ein halbes auch über das théâtre italien hinzufüge. Oh, wie lacht mir das Herz, wenn ich an Euch denke, Ihr glücklichen, dreimal, ja viermal glücklichen Italiener! Wenn ich Louis Philippe wäre, so würde ich sagen: wenn ich nicht Louis Philippe wäre, so wünschte ich Rubini oder Lablache [18]) zu sein! Ich für mein Theil wäre einer von diesen unbedingt lieber noch, als König der Franzosen. Welch eine Wonne, welch eine Existenz voll Behaglichkeit. Lorbeer und Banknoten ist doch das Loos dieser nie alternden Halbgötter! Sie kommen vom delikatesten Diner, singen zur Verdauung zum dreihundertstenmal die Cenerentola, [19]) vor sich ein Publikum, das in Parfüm, Atlas, Sammt und Enthusiasmus schwimmt, setzen sich bei'm Nachhausefahren anstatt gewöhnlicher Hüte charmante Lorbeerkränze auf den Kopf, legen sich in's Bett und träumen von ihren Renten, — ist das nicht herrlich, und wer möchte es besser haben? Und bei alle dem dieß ewige Leben! In Wahrheit, ich kann mir nie klar vorstellen, daß diese Leute jemals sterben oder gar jemals nicht mehr singen könnten. „Rubini, Lablache 2c." so heißt das Lied, wenn ich nicht irre, bereits hundert Jahre und wird zum wenigsten noch einmal so lange dauern. Gewiß ist, wir werden es mindestens nicht erleben. — Nichts desto weniger müssen jedoch auch sie bedacht seyn, mit der Zeit sich ein wenig aufzufrischen, denn es giebt schwache Stunden im Leben des Pariser Publikums, wo diesem plötzlich einmal einfällt, daß sie doch Cenerentola bereits unbillig oft gesehen haben. Die Folgen von solchen düsteren Anwandelungen sind dann gewöhnlich, daß sich die Foule weniger hinzudrängt, und die ewigen Bewohnerinnen der Logen in ihrem Parfüm und ihrem Atlas sich verdrießlich nach der fehlenden schwarzen Tuch-Unterlage des Parterres umsehen, die ja so unumgänglich nothwendig ist zur Folie ihrer schimmernden Toiletten. An dergleichen übelgelaunten Abenden stecken dann mitunter jene unvergänglichen Heroen ihre Köpfe mit dem des leichtvergänglichen Direktors zusammen und entschließen sich zu irgend einer geeigneten Maßregel, dergleichen verstimmten Abenden vorzubeugen. Da geschieht es denn, daß bald einmal eine neue Oper neu einstudirt, bald eine neue alt besetzt wird, — ja, in besonderen Fällen geht man sogar so weit, einen Haupt-Streich zu führen, um die Augen von ganz Paris wieder auf das Odeon zu ziehen. Als ein solcher muß der aller-neueste angesehen werden, der mir soeben als frischeste Neuigkeit zu Ohren kommt, und den Sie daher sogleich erfahren sollen: — Fräulein Löwe, der man, wie ich Ihnen oben meldete, die Thüre der französischen Oper geschlossen hat, wird bei den Italienern debütiren. Somit wird also unsere deutsche Landsmännin nicht ohne eklatante Satisfaktionen Paris verlassen. Die Nachricht ist noch zu neu, als daß ich Ihnen umständlicher darüber berichten könnte; jedenfalls ist sie aber in ihrer Kürze wichtig und interessant. —

[552] Um meinen Bericht mit etwas recht Erhebendem zu schließen, melde ich Ihnen hiermit noch ein großes Talent und einen großen Succeß an, welche von dem Pariser Publikum als ein musikalisches Ereigniß laut anerkannt

und einmüthig gepriesen werden. Ich spreche von Vieuxtemps [20]) und seinem Auftreten. Dieser in jeder Hinsicht außerordentliche Künstler kam vor einiger Zeit hier an, nachdem ihm ein bedeutender Ruf siegreich vorangegangen war. Er trat zum Erstenmal im ersten dießjährigen Conservatoire-Konzerte auf, und spielte in diesem ein großes Konzerto von seiner neuesten Komposition. Sein Spiel und seine Komposition hatte vor dem verständigsten Publikum von Paris den immensesten Erfolg; und dieser Erfolg und seine Komposition zusammengenommen bilden meiner Ansicht nach in Wahrheit ein großes musikalisches Ereigniß. So hat es endlich Einer gewagt aus dem Gleise der unabsehbaren Reihe von gefallsüchtigen Virtuosen mit ihren abscheulichen, entehrenden airs variés kühn herauszutreten und seine Kunst wieder zu der angestammten Würde zu erheben, die so schmählich geschändet und entstellt worden war! So hat es Einer gewagt, sich vor den überreizten Ohren einer Menge hinzustellen mit einem edlen, gediegenen Tonstücke, rein und keusch konzipirt, frisch und lebensvoll ausgeführt, für das er zuerst und zunächst die ausschließliche Aufmerksamkeit der Zuhörer in Anspruch nimmt und dem er, augenscheinlich nur um es im idealen Verständniß zu heben, seine Kunst als Virtuos anschmiegt! Nicht genug, daß diese edle Intention schon allein anerkennenswerth, ja bewundernswerth ist; aber so vollkommen diese Intentionen zu erreichen, in einem solchen Besitze von reichen Kräften des Geistes und der Mechanik zu seyn, um auf das eklatanteste zu reüssiren, — dieß bringt eine Erscheinung hervor, die nicht tief genug gewürdigt werden kann! Und dieser seltene Künstler hat so eben — unglaublich scheint es — sein einundzwanzigstes Jahr zurückgelegt! Oh, Ihr Virtuosen mit Euren Phantasieen, Variationen und Polacca guerriera's, verbeugt Euch tief und eifert diesem Jünglinge nach, sonst, ich sage es Euch, seyd Ihr in weniger als fünf Jahren todt und begraben!

Hiermit lassen Sie mich schließen, denn ich wüßte nichts Würdigeres und nichts Schöneres mehr zu berichten, es müßte denn seyn über den boeuf gras, der seit gestern seine eigene Last qualvoll durch die Straßen von Paris schleppt, und wie man mir versichert, heute auf dem Pont neuf nach einer eigens zu diesem Zwecke komponirten Quadrille Musard's tanzen wird. — Sie sehen, auch da kommt mir die Musik wieder zwischen die Feder; ich versichere Ihnen, man kann ihr in Paris nicht ausweichen, und seyen Sie daher zufrieden, sich an einen Musiker wegen Berichten gewandt zu haben, denn glauben Sie, Paris, wie es heute ist und wie es sich einzig einer deutschen Seele zeigen kann, kann nur dem Musiker ganz verständlich und klar werden.

Nächstens ein Weiteres mit und vielleicht auch ohne Musik von

Ihrem

Richard Wagner.

Anmerkungen.

1) Aehnlich heißt es in den „Pariser Fatalitäten für Deutsche" (Europa 1841, III, S. 446 f.): „In der That, die Erfindungsgabe scheint durchaus die

fruchtloseste Eigenschaft armer deutscher Teufel für ihr Fortkommen in Paris zu seyn; bei weitem geeigneter dafür ist die Gabe der Musik. Die Deutschen haben sich durch dieselbe in solchen Kredit gesetzt, daß sich kein Franzose einen Deutschen denken kann, der nicht Musik verstehe. Wenn in einer Gesellschaft zufällig Verlegenheit um einen Klavierspieler zur Begleitung einer Romanze von Demoiselle Puget entsteht, und man erfährt, daß sich ein Deutscher zugegen befindet, so glaubt man sich sogleich aller Noth überhoben, denn wozu wäre dieser Deutsche von seinem Vater erzeugt und von seiner Mutter geboren, als um Klavier zu spielen?... Versteht aber der Deutsche Musik und spielt er Klavier, so hat er Aussichten und Ansprüche auf eine überaus glänzende Carrière; denn er kann Virtuos, Lehrer und Gott weiß, was Alles noch werden, nur nicht Minister, wie es bei uns Spontini ward. Er kann aber, was bei weitem mehr ist, Ehemann der Tochter eines Banquiers werden, denn selbst in höheren Ständen spricht sich eine gewisse Neigung zu deutschen Heirathen aus, zumal wenn die Heirath Resultat von Kunstbegeisterung ist, die Niemand geschickter hervorzurufen versteht als der Deutsche, wenn er am Klavier sitzt."

2) Louis Gilbert Duprez, geboren 6. Dezember 1806 zu Paris, ein gefeierter französischer Tenorist und Gesanglehrer, errang seine ersten großen Erfolge in Italien und glänzte dann von 1836—1849 an der großen Oper zu Paris, an der er als Arnold in Rossinis Tell debütiert hatte. Die zahlreichen Urteile französischer Kritiker über Duprez decken sich in der Anerkennung mit dem sein Urteil in wenige Zeile zusammenfassenden des Mendel-Reißmannschen „Musikalischen Konversations-Lexikons", wo es Bd. III, S. 279 heißt: „Seine Stimme war überaus mächtig und reichte bis zum c^2 als Brust- und e^2 als Falsettton. Dabei war er durch und durch dramatischer Sänger, dem Ausdruck, Reinheit der Intonation, Portamento, vollendete Recitation und Deklamation zu Gebote standen, ferner ein feiner, echt musikalischer Geschmack und die sorgsamste Schattierung in allen Nüancen des Vortrags. Die Leichtigkeit mit der er die Uebergänge von Brust- und Kopfstimme auszugleichen wußte, stempelt ihn mit allen genannten Eigenschaften zu einem Sänger allerersten Ranges." Es hat übrigens auch nicht an deutschen Kritiken gefehlt, welche ihn mit weniger Anerkennung behandeln. Wagner gedenkt Duprez' in dem Aufsatz „Der Virtuos und der Künstler" (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 221), wo er ihn als Nachahmer Rubinis bezeichnet, dessen zum Vorbild gewordene Gesangsmanier er in dem Satze zusammenfaßt: „eine Zeitlang unhörbar zu sein, dann plötzlich Alles durch eine aufgesparte Explosion zu erschrecken, und gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchsängers annehmen zu lassen". Ungleich ausführlicher, aber auch hier wieder in demselben Zusammenhang mit Rubini spricht Wagner in dem Aufsatz „Pariser Amüsements" (Europa 1841, Bd. II, S. 581 f.) von Duprez. Es heißt da: „Wer ist Duprez? — Was machte sein Glück? Was vermochte die Pariser, ihm sein Schreien und Toben zu erlauben? — Daß er nebenbei

auch verstand, die Augen zuzudrücken, nichts von sich hören zu lassen und die Zuhörer in die Wollust der Ahnung zu versetzen. — Würdiger Schüler des großen Meisters (Rubini) mit dem feisten Antlitze sei glücklich! Nach Jenem bist Du der Erste. Du wirst den Orden der Ehrenlegion erhalten und Mitglied des Institutes werden. Willst Du mehr? Willst Du auch Marschall von Frankreich werden? Bedenke, daß Du dazu hundert Jahre alt werden müßtest, und um dieß zu werden, schreist Du viel zu stark und viel zu viel!

In Wahrheit, Duprez ist zu einem jammervollen frühen Tode verurtheilt. Er wird in seiner Jugendblüte sterben und mit Prunke auf dem père la chaise beigesetzt werden. Dort über seinem Grabe wird man Nachts im Mondscheine entsetzliche, dumpfe Klagelaute vernehmen, stöhnende Ausrufungen, wie: „Wehe, wehe Dir, Auber! Wehe Dir, Meyerbeer! Wehe Dir, Halevy! Wehe Euch, Cornets à piston! Wehe Euch, Ihr Posaunen!" Ein weicher, sehnsuchtsvoller Nachhall wird sich dann folgendermaßen vernehmen lassen: „Heil, heil Dir, Rossini! Heil Dir, dreimal heil Dir, Bellini! Heil selbst Dir, Donizetti!" und ein gebrochener Seufzer, ungefähr wie: „Marschallstab —!" wird den schauerlichen Spuk schließen.

Mich jammert's in dieser Voraussicht des gräßlichen Endes eines noch so rüstigen Mannes wie Duprez, eines Mannes von etwas über drei Fuß Höhe und einer äußerst gesunden Brust, mit einer Kehle von ungefähr neun Tönen Umfang. Mich jammert es, und doch weiß ich ihm nicht zu helfen, da er der Abgott des Publikums der großen Oper ist. Und wisset Ihr, was es heißt, ein solcher Abgott zu seyn? — Ich will es Euch sagen: Ein Abgott der Pariser Oper heißt das Opfer, auf welches eine furchtbare, nicht abzuschüttelnde Last gewälzt ist. Diese Last besteht in einer Claque, zusammengesetzt aus einer Unzahl von Menschen, die in der Kunst des Applaudirens erfahrener sind als andere; ferner aus einer Presse, die des Morgens wie des Abends die pathetischesten und officiellsten Hymnen und Lobespsalmen auf den Abgott singt; — endlich aus einem Publikum, dem alles in der Welt eher einfallen würde, als daß der Abgott gestern oder heute einmal sehr schlecht gesungen habe. — Ihr seht, diese Last muß einen armen Sänger, der noch nicht zu jener philosophischen Ruhe des großen Rubini gelangt ist, nothwendiger Weise derart erdrücken, daß sich ihm dann und wann die muntere Kehle zuschnürt und ein gräßliches Todesröcheln auspreßt. Ich sehe schon jetzt den Aermsten oft nur mit Entsetzen an; die Augen sind ihm bereits weit herausgetreten: er wird sie bald nicht mehr zudrücken können, um das besprochene herrliche Manoeuvre (vgl. S. 285) Rubini's zu machen. Ich sehe, wie gesagt, einen frühen Tod voraus, welcher wahrscheinlich bald das letzte Amüsement seyn wird, das er den Parisern macht. Da mich der Gedanke an den Tod eines unschuldigen Wesens aber stets trüb und traurig macht, so laßt mich nicht länger bei Duprez verweilen, sondern sehen wir lieber, was sich um ihn herbewegt! —"

3) „Die Einbringung der cendres de Napoléon," über die in der Dresdener Abend-Zeitung (1841, S. 153) der erwähnte Joseph Mendelssohn berichtet, wird von Wagner in den „Pariser Fatalitäten für Deutsche" (a. a. O. S. 442) kurz erwähnt. Er hat aus Anlaß dieses Vorgangs auch ein bis jetzt nicht veröffentlichtes Gedicht verfaßt, welches „Paris am 15. Dezember früh um 7 Uhr" unterzeichnet ist. Das aus 5 achtzeiligen Strophen bestehende Poem wurde in der Handschrift in dem oben erwähnten Liepmannssonschen Katalog unter Nr. 558 zum Kauf ausgeboten. Die Schlußstrophe lautet danach:

Doch was erblick ich, jenes Denkmal dort —
Sieh hin — was im Triumph man führt —
Ist's Beute, sind es stolze Siegstropheen,
Die er im fernen Land gewann?
Sein Ehrenbette schließt es ein —
Ein kleiner Hut dient ihm zur Zier —
Der ihn dereinst getragen —
Der Kaiser kehrt zurück.

4) Dantan. Gemeint ist Dantan jeune, mit Vornamen Jean Pierre (geb. 28. Dezember 1800 zu Paris, † 6. September 1869 zu Baden-Baden), der sich durch eine ganze Reihe geistvoller Chargen von Zeitgenossen einen großen Ruf erworben hat.

5) Der Marschall Soult hatte am 29. Oktober 1840 nach Thiers' Rücktritt zum drittenmale die Präsidentschaft im Kabinett und zum zweitenmal das Portefeuille des Kriegsministers angenommen.

6) Auber. Die erfolgreichsten Opern Aubers: „Die Stumme", „Fra Diavolo", „Maurer und Schlosser", sind sämtlich vor 1841 erschienen. Die Jahre (1838), vor Abfassung des Wagnerschen Berichts zeitigten „Margarete von Gent" der ein nachhaltiger Erfolg fehlte, „Feensee" und „Zanetta", die auch die Wirkung jener nicht zu erreichen vermochten. Wenige Tage nach dem Wagnerschen Bericht, am 6. März 1841, erschienen zum erstenmal „Die Krondiamanten", denen wieder ein starker Erfolg beschieden war.

7) Halévy. Die Oper, in welcher Wagner 1841 die letzte bedeutende Kundgebung des Talentes Halévys vor dem „Guitarrero" (vergl. S. 277) sieht, ist „Guido und Ginevra", welche am 5. März 1838 zum erstenmal in Szene ging. Bis 1841 erschienen noch „Le shérif", „Les treize", „Le drapier", „La reine de Cypre" und „Le guitarrero". Die „Königin von Cypern" erschien erst nach dem Bericht vom 23. Februar auf der Bühne; über ihre erste Aufführung hat Wagner ebenfalls in der Dresdener Abend-Zeitung berichtet (Abgedruckt: Gesammelte Schriften Bd. I, S. 299—319).

8) Meyerbeer. Das hier erwähnte „neueste Werk" ist die „Afrikanerin", deren Aufführung bekanntlich erst nach dem Tode des Komponisten stattfand.

Meyerbeer hatte nach mehrfachen Umänderungen des Textes, zuletzt unzufrieden mit diesem wie mit seiner eigenen Arbeit, das Werk in Papier eingehüllt und darauf geschrieben: „Vecchia Africana."

9) Donizetti und Rualtz. Warum Wagner hier Donizetti erwähnt, ist nicht recht ersichtlich, denn gerade damals feierte der Komponist mit seiner „Favoritin" einen unerhörten Erfolg an der Großen Oper. Das Werk ging am 2. Dezember 1840 zum erstenmal in Szene. Die Allgemeine Musikalische Zeitung von 1841 S. 21 berichtet: „Seit Robert dem Teufel und Wilhelm Tell hat keine Oper so glänzenden und so allgemeinen Beifall gefunden." Wagner selbst erkennt im Verlauf seines Berichtes (vgl. S. 275) die Vorzüge der Oper, gegenüber anderen Werken Donizettis an.

10) Léon Pillet war von 1840—1847 Direktor der Großen Oper.

11) Des Meisters: Meyerbeers „Afrikanerin".

12) Löwe. Die gefeierte Sängerin Johanna Sophie Löwe wurde am 24. März 1815 zu Oldenburg geboren und kam 1841 von Berlin aus, wo sie 1837 mit 6000 Thalern Jahresgehalt engagiert worden war, nach Paris. 1848 heiratete sie den Fürsten Friedrich von Liechtenstein, zog sich infolgedessen von der Bühne zurück und starb am 29. Nov. 1866 zu Pest (vgl. auch Nr. 15).

13) Rosine Stoltz, eigentlich Rosa Nina, geboren am 15. Februar 1815 zu Paris, seit 1837 mit dem Regisseur Lescuyer vermählt, gehörte der Großen Oper von 1837—1847 an. Später heiratete sie den Baron von Ketschendorf. Ihre musikalische Ausbildung entsprach leider nicht ihrem Talent.

14) Schlesinger. Wagner schrieb nicht nur für Schlesingers „Revue et gazette musicale" Artikel, sondern besorgte auch für „Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à piston". (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 22 f.) Von Pillet verhoffte er damals einen Auftrag für die Große Oper.

15) Dieses Konzert, welches Schlesinger den Abonnenten der „Revue et gazette musicale" gab, fand am 4. Februar statt. Fräulein Löwe sang außer Beethovens Adelaide eine Arie aus Persianis Ines de Castro, Fräulein Heinefetter Franz Schuberts Wanderer und Arie aus Meyerbeers „Robert der Teufel". Ferner wirkte mit Fräulein Pauline Unald, die Herren Seligsmann (Violoncellist) und Halle (Pianist). Von Wagner wurde eine Ouvertüre vorgeführt, „welche Columbus vor und in dem Moment der Entdeckung der neuen Welt zum Gegenstande hat. Sie fand viele Anerkennung." (Allgemeine Musikalische Zeitung 1841, S. 205).

16) Dorus Gras, Quint-Damoreau und Persiani. Damals berühmte Sängerinnen, von denen die erste, Julié Aimée Dorus Gras, geboren 1813 zu Valenciennes, des höchsten Rufs als Koloratursängerin genoß. Wagner sagt über sie in den „Pariser Amüsements" (a. a. O. S. 583 f.): „möge die Dorus-Gras ihre blonde Physiognomie in noch so zierliche, hingeschmolzene Fältchen legen, wenn sie zum siebenhundertstenmal die berühmte Stelle: ‚Robert, mon âme!' singt, so muß ich, als in dieser Art von Diagnose

Erfahrener, ihr doch nothwendig das traurige Prognostikon stellen, daß es auch um sie bald gethan seyn werde. Jedoch wird sie lange noch ihren Tod zu cachiren wissen; sie wird längst ihr Testament vollstreckt sehen, ehe die Pariser ihr Dahinscheiden gewahr werden. Noch lange wird eine Koloratur im mezza voce durch die Ränge der Oper dahinsäuseln, noch lange wird ein aimables Schluchzen sondergleichen an den feinen Pariser Ohren vorüberstreichen, denn keine weiß, wie sie, sanft zu säuseln und zu schluchzen und mit einer charmanten Coloratur die ganze verlorene Jugendfrische zu übertünchen. Und auch sie genießt das Glück, nie getadelt zu werden, denn auch sie ist ein wohlinstallirter kleiner Abgott, dem das Privilegium des Amüsirens unbedingt zugestanden ist." Der Name der Zweitgenannten ist durch einen Druckfehler entstellt, er muß heißen Damoreau-Cinti. Laure Cynthie, geb. Montalant, vermählte Damoreau, trat zuerst unter dem Namen Cinti auf. Sie wurde am 6. Februar 1801 in Paris geboren und galt als eine der besten dramatischen Sängerinnen Frankreichs. Für sie hat Meyerbeer die Isabella in „Robert der Teufel" geschrieben. Damoreau-Cinti starb am 25. Februar 1863. Luiga Persiani, die 1815 geborene Tochter des namhaften Sängers Tacchinardi, gehörte zu den ersten Kräften der italienischen Oper. (Vgl. über sie Gesammelte Schriften Bd. I, S. 218.)

17) Thomas, Clapisson, Monpou. Charles Louis Ambroise Thomas, geb. am 5. August 1811 zu Metz, hatte bis zur Abfassung des Wagnerschen Berichts schon verschiedene komische und andere Opern geschrieben, darunter als erste „La double échelle" (1838). Einen durchschlagenden Erfolg im komischen Genre erhielt er erst mit den dreiaktigen Opern „Le Caïd" (1849) und „Le Songe d'une nuit d'été" (1850). — Antonin Louis Clapisson wurde am 15. September 1808 zu Neapel geboren, kam 1815 nach Paris und machte sich später durch ansprechende Romanzen einen Namen. Als Opernkomponist war ihm kein dauernder Erfolg beschieden; am besten gefiel sein erstes deratiges Werk „La Figurante" (1838). — Hippolyte Monpou, geb. am 12. Januar 1804 zu Paris, hat sich ebenso wie Clapisson durch Romanzen bekannt gemacht, und auch von seinen Opern blieb die erste „Les deux reines" die beliebteste. Er starb wenige Monate nach Wagners Bericht, am 10. August 1841, zu Orleans.

18) Rubini oder Lablache, zwei berühmte Sänger, von denen Wagner dem letzten als Leporello die „Zensur" „unübertrefflich" zuerteilt (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 217 f.), während er ebenda (S. 219 f.) mit prächtigem Humor die unkünstlerische Art Rubinis, seinen berühmten Triller von A nach B an den Mann zu bringen, geißelt. Diese auf Rubini bezügliche Stelle in dem Aufsatz „Der Virtuos und der Künstler" hat eine starke Aehnlichkeit mit einer entsprechenden in den „Pariser Amüsements" (a. a. O. S. 580 f.): „Sagt mir, Ihr Sänger, wozu seid Ihr in der Welt? oder eigentlicher: wozu seid Ihr in Paris? Seid Ihr da, um spekulative Philosophie zu treiben, oder um philosophische Spekulationen zu machen? — Du lächelst mir, feister Rubini,

und schmunzelst mir ein unhörbares hohes B zur Antwort! — Seht, wie er sich freut, daß die Pariser dieses B gar nicht einmal hörten und doch in Wonne darüber zerfließen! — Wisset, Rubini ist der Mann der negativen Spekulation — er gewinnt für das, was er früher hatte und was er jetzt nicht mehr gibt. Je weniger er gibt, desto mehr erhält er; — je mehr er zu ahnen überläßt, desto größere Wunder gibt er den Leuten zu hören; — je mehr er mit philosophischer Ruhe verschweigt, desto hinreißender amüsirt er das Publikum. Er ist ein großer Mann — fett, wie es sich geziemt, und jedes Jahr vor dem großen Storchzuge nach England im Begriff, sich zurückzuziehen. Je mehr er sich zurückziehen will, desto rasender wird er gehalten, und zum Lohne wirft er dann jedesmal den Staunenden einen gewissen Triller auf A an den Kopf, daß allen Hören und Sehen vergeht. —

Ich frage, ob dieß kein Amüsement sei? — Rubini ist die Freudenkrone auf dem Haupte der Pariser Societät. Er wird einst gegen hundert Jahre alt und Marschall von Frankreich werden. Glücklicher Sterblicher, wer möchte dieß nicht auch? — O Rubini, göttlicher Meister, wen Du zu Deinem Adjutanten machtest!

— Genug von ihm! Mir gehen die Augen über. Wer, wenn er nicht ein Adler, möchte länger direkt in die Sonne blicken? — Leb' wohl, strahle den glücklichen Engländern und mache sie vergessen, daß ihr Landsmann von den plumpen Amerikanern gehängt werden soll! Du allein bist dieß im Stande, denn Du allein bist hinreißend genug, um Deinetwegen einen Briten sich selbst aufhängen zu lassen! — Leb' wohl, Du Inbegriff aller gelassenen Wonne, und laß Dich ja in Deiner schlafenden Ruhe nicht stören, wenn die Grisi auch noch so ungelassen ihr göttliches Feuer neben Dir aushauche! Laß Dich nicht hinreißen und bedenke, daß Du mindestens noch fünfzig Jahre singen mußt, so lange nämlich, bis diese zerrissene Welt wieder in Rand und Band gebracht worden ist, bis Frankreich ruhig konstituirt und auf ewig mit England liirt seyn wird; — denn bis dahin vermagst nur Du dieses schwankende Gebäude vor einem frühen Umsturze zu bewahren! Leite Dich Gott — mit den Störchen sehen wir uns wieder! — Amen! —

Ob es mir gelungen ist, den mächtigen Mann hiermit würdig genug zu besingen, kann ich selbst nicht beurtheilen. Jedenfalls muß ich aber daran zweifeln, daß meine schwachen Phrasen dem Enthusiasmus gleichkommen könnten, den das verehrte Wesen unter den Parisern verbreitet und wie einen leuchtenden Kometenschweif jedesmal zurückläßt, wenn er dahin zog, wohin er unbequemer Weise Niemand statt seiner schicken darf, um die herrlichen Guineen einzustreichen, die nur seine mystische Kunst ihm gewinnen kann.

Ich mußte Rubini zunächst anführen, weil er der Typus, das Ideal alles hiesigen Gesanges, ja — aller hiesigen Kunst ist. Alles, was jetzt glänzt und entzückt, ging von ihm aus; er ist der Urquell alles Hohen und Schönen, er ist das Non-plus-ultra der Sphäre, in der die Pariser Kunst sich bewegen, schwelgen und taumeln darf."

Giovanni Battista Rubini, geboren am 7. April 1795 zu Romano, gestorben am 2. März 1845 daselbst, besaß in seiner besten Zeit, die aber vorbei war, als Wagner den Sänger hörte, eine starke, durch Wohllaut ausgezeichnete und vorzüglich geschulte Tenorstimme. — Luigi Lablache, geb. am 6. Dezember 1794 zu Neapel, starb am 23. Januar 1858 ebenda; er war einer der ersten Bassisten aller Zeiten und zugleich ein Meister der Darstellung, wie auch Wagners Charakteristik seines Leporello zeigt. Zu alledem besaß er nicht gewöhnliche Bildung.

19) Cenerentola (Aschenbrödel), zweiaktige, komische Oper von Rossini.

20) Vieuxtemps. Das Konzert, welches der berühmte Violinist Henri Vieuxtemps (geb. am 17. Februar 1820 zu Verviers, starb 6. Januar 1881) gab und dessen Wagner Erwähnung thut, war das erste 1841er Konzert des Konservatoriums der Musik und fand am 10. Januar statt. Vieuxtemps spielte sein „Großes Konzert für die Violine" (E-dur op. 10). Wagner hatte den Künstler bereits auf dessen mit François Servais 1838 gemeinsam unternommener Reise in Riga kennen gelernt.

Varianten und Ergänzungen zu Richard Wagners „Autobiographischer Skizze."

Von

Joseph Kürschner.

Die „Autobiographische Skizze", welche den ersten Band der Gesammelten Schriften Richard Wagners eröffnet, ist, wie uns letzterer selbst mitteilt, zuerst in der „Zeitung für die elegante Welt" (Leipzig, Leopold Voß) erschienen. Sie findet sich daselbst 1843 im ersten Band Nr. 5 S. 114—119 und Nr. 6 S. 135—139. Eine sorgfältige Vergleichung des ersten Druckes mit dem Abdruck in den „Gesammelten Schriften" zeigt, abgesehen von kleinen Aenderungen in der Interpunktion 2c., auch solche, welche höchst bedeutsam sind für den Umschwung in dem Urteil Wagners, und eine genaue Angabe der abweichenden Lesarten rechtfertigen. Dahin gehört namentlich, was im Anschluß an die „Feen" (S. 13), mit Bezug auf Auber (S. 16), Meyerbeer (S. 18, 21), Berlioz (S. 20) und den „Fliegenden Holländer" (S. 21 f.) gesagt ist. Die Wortänderung auf S. 16 ist bemerkenswert für Wagners Bestreben, deutsch zu sein. Neben der Angabe der Lesarten schien es geboten, hier auch noch das anzuführen, was zur Erklärung und Ergänzung der autobiographischen Skizze dienen wird, nämlich die Einleitung Laubes

aus der „Zeitung für die elegante Welt", der Zusatz zu S. 291 aus eben dieser Zeitung — der in einzelnen Sätzen sehr wohl Aeußerungen Wagners Laube gegenüber entnommen sein könnte —, und mehrere Aufzeichnungen Wagners über seine Lage in Paris, die in einem Aufsatze „Aus Richard Wagners Pariser Leidenszeit" (in dem Zeitgeist Nr. 18—20 vom 3., 10. und 17. Mai 1886) zum erstenmal veröffentlicht wurden.

Die autobiographische Skizze auf S. 114 der „Zeitung für die elegante Welt" hat nachfolgende, von Laube herrührende Einleitung. Das in derselben erwähnte Porträt ist die 13. Kunstbeilage des Jahrgangs; es zeigt Wagner von der rechten Seite, auf einem Stuhle sitzend, die Hand vorn in den breitausgeschlagenen geblümten Rock gesteckt; die tief ausgeschnittene Weste läßt Hemd und eine breite, geknotete Halsbinde sehen; das Haar ist rechtsseitig gescheitelt, der Bart in der Art, wie ihn Wagner in seinen letzten Jahren zu tragen pflegte. Das Porträt hat sowohl dem im 1. Jahrgang der „Illustrierten Zeitung" auf Seite 108 befindlichen Holzschnittporträt (zeigt die Vorlage als Spiegelbild), wie auch dem Stahlstich von Karl Mayers Kunstanstalt in Nürnberg als Vorbild gedient. Die Mutmaßung Oesterleins (Katalog einer R. Wagner-Bibliothek S. 54 Nr. 8), daß letzteres das der „Zeitung für die elegante Welt" beigegebene Porträt sei, ist falsch. Abgesehen von dem Rand, der in der Zeitungsbeilage fehlt, ist hier der Rock dunkel, Hand und Stuhl fehlen. Die Beilage der „Zeitung für die elegante Welt" ist der Manier nach Lithographie (von Brandt, Druck von A. Kneisel) mit der Unterschrift „Richard Wagner, Componist der Opern: Rienzi und der fliegende Holländer."

Hier die Einleitung Laubes und daran anschließend die Varianten und Ergänzungen.

Richard Wagner.

Ich kenne diesen jungen Musiker, der in zwei Monaten vermittelst des dresdener Theaters berühmt geworden ist, seit zehn Jahren. Sein unerschöpflich produktives Wesen, welches von einem lebhaften Geiste ununterbrochen bewegt und getrieben wird, hatte mich stets interessirt, und ich hatte stets gehofft, aus einer solchen mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müsse eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln. Abenteuerliche Schicksale, die ihn bis nach Rußland hinauswarfen, entrückten ihn auf einige Zeit meinem Blicke, und ich war nicht wenig erstaunt, ihn im Winter 1838 zu Paris plötzlich in mein Zimmer treten zu sehen. Das war doch die Verwegenheit eines Künstlers! Mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit kleiner Börse und einem furchtbar großen und furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde durch Meer und Sturm von der Düna stracks bis in die Seine zu fahren, um in Paris berühmt zu werden! In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm konkurrirt, wo alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und

dadurch zur Geltung kommen will. Heine, der sonst so sorglose, faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines Deutschen. Nun es gelang nicht, ist aber auch nicht mißlungen, und außen ärmer, innen reicher, war nach zwei Jahren der fahrende Musikus wieder in Sachsen, welches sich seines Sohnes ruhmwürdig angenommen hat. — Um nun meines Freundes Antlitz und Lebensschicksal dem großen Publikum zu zeigen, bat ich ihn, mir das Bild, welches der treue Gefährte Kietz in Paris zur Zeit großer Not guten Mutes gezeichnet, und einen Abriß seiner Lebensgeschichte zu senden, damit ich letztere ausarbeiten könne. Aber der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte, und so möge sie zu des Autors eigner Ueberraschung wörtlich hier folgen, wie er sie mir zur Bearbeitung mitgeteilt.

Noch auf derselben Seite (114) beginnt nun unmittelbar die Autobiographie, die folgende Abweichungen von dem Druck in den „Gesammelten Schriften" zeigt:

Seite 7, Zeile 1: Komma fehlt; Z. 6 hinter ihm beginnt S. 115 Z. 11 statt vor seinem Tode: , eh' er starb.

Seite 8, Z. 2: Anführungszeichen fehlen; Z. 12 Läufer; Z. 22 statt Semikolon: Doppelpunkt; ebenso Z. 30 und

Seite 9, Z. 11: Z. 19 hinter zu beginnt S. 116; Z. 22 statt Semikolon: Doppelpunkt; Z. 27 statt Das: Dies.

Seite 10, Z. 15: Gescheutes; Z. 18 Eine; Z. 26 statt vier: drei.

Seite 11, Z. 8 u. 11: Komma fehlt; Z. 14 statt Semikolon: Doppelpunkt; Z. 18 u. 19 Theodor Weinlig nicht gesperrt; Z. 22 hinter be beginnt S. 117; Z. 28 Komma fehlt.

Seite 12, Z. 11: statt Semikolon: Doppelpunkt; Anführungszeichen weg; letzteres auch Z. 17; Z. 19 u. 31 statt Semikolon: Doppelpunkt.

Seite 13, Z. 1 u. 2: Anführungszeichen weg; Z. 5 nach Wirkung folgt statt Punkt: Doppelpunkt und darauf der Satz: in den einzelnen Gesangsstücken fehlte die selbständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillirte Deklamation von dem Komponisten aller freien Wirksamkeit beraubt wird. Uebelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben. Z. 16 Doppelpunkt weg; Z. 19 hinter Erfol beginnt S. 118; statt Doppelpunkt: Gedankenstrich; Z. 20 statt Semikolon: Komma; Z. 32 spukte.

Seite 14, Z. 16: Anführungszeichen weg; Das Liebesverbot gesperrt; Z. 17 Doppelpunkt weg.

Seite 15, Z. 20: hinter verschiedenen beginnt S. 119.

Seite 16, Z. 1: mißlichsten; Z. 4 hinter Rule Britannia (Schluß folgt) Z. 5 beginnt S. 135; Z. 13 hinter vor beginnt S. 136; Z. 20 Auber statt Adam; Z. 26 Theater-Publikums; Z. 32 statt verzichtete: resignirte.

Seite 17, Z. 30: Der an Scribe gesandte „Entwurf eines Opernsujets"

war „Das Liebesverbot", der in der Originalhandschrift der französischen Textübertragung den Titel führt „La Novice de Palerme", opéra en deux actes. Schon damals wandte sich Wagner an Meyerbeer, als er keine Antwort von Scribe erhielt, und bat ihn um Geltendmachung seines Einflusses für das Werk. (S. Der Zeitgeist Nr. 18, vergl. Richard Wagner-Jahrbuch I. S. 478 f.)

Seite **18**, Z. 7: Scheeren; Z. 8 Fantasie; Z. 14 hinter von beginnt S. 137; Z. 15 su mer; Z. 21 statt schien leitete, zuleiten fällt weg; Z. 22 dünkte fällt weg; Z. 23 statt es mich: wäre ich; statt zu kommen: gekommen; Z. 26 statt wollte: suchte; Z. 27 hinter nützlich:

Seite **19**, Z. 6: Dümersan u. nicht gesperrt; Z. 10 statt Semikolon: Doppelpunkt; Z. 11 statt sofort: plötzlich; Z. 12 Die Erfahrungen mit dem Théâtre de la Renaissance werden ausführlicher erzählt im Zeitgeist vom 10./5. 1886; Z. 20 Apostroph weg.

Seite **20**, Z. 5: statt Punkt: Komma, und darauf folgend: und mit wenigen Ausnahmen ist seine Musik Grimasse; Z. 14 hinter dieser beginnt S. 138; Z. 20 statt Semikolon: Doppelpunkt; Z. 31 Komma weg.

Seite **21**, Z. 10: zweites Komma weg; Z. 18 statt wollte helfen: half, wo er konnte; Z. 28 u. 29 statt einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene: erfundene, echt dramatische; Z. 32 Komma weg.

Seite **22**, Z. 4: vor „der" schalte ein: daß ihm; Z. 5 so sehr gefalle; Z. 10 gebetene; Z. 16 mit und beginnt S. 139; Z. 22 vor „u. s. w." schalte ein: „Virtuosenthum und freie Komposition". Zur Ergänzung des Satzes (Z. 27 f.) „Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage" folgen hier die oben erwähnten, im Zeitgeist (Nr. 18) zuerst veröffentlichten Aufzeichnungen. Sie lauten:

„Paris 1840. Dienstag, 23. Juni.

In dieser trüben, bangen Zeit fühle ich endlich recht lebhaft das Bedürfniß, mir ein ausführlicheres Tagebuch zu halten; ich hoffe von der Aufzeichnung der mich am meisten bewältigenden Gemüthszustände und der darin entstehenden Reflexionen dieselbe Labung für mein Wesen, wie Thränen dem gepreßten Herzen es sind. Unwillkürlich waren mir eben wieder Thränen gekommen; ist man feig oder ist man unglücklich, wenn man sich gern den Thränen hingibt? — Ein kranker, deutscher Handwerksbursche war da; — ich bestellte ihn zum Frühstück wieder; Minna erinnerte mich bei dieser Gelegenheit, daß sie eben für Brod das letzte Geld würde wegschicken müssen. Du Aermste! Wohl hast Du recht — es steht schlimm mit uns, denn wenn ich alles recht überlege, so kann ich mit Sicherheit eigentlich die größterdenkliche Misére für meine Lage voraussehen; alles Bessere kann nur mit glücklichen Zufällen zusammenhängen; denn unter diese muß ich beinahe mitrechnen, wenn Menschen, auf die ich baue, aus freien Stücken und ohne Interesse etwas für mich thun; — diese einzige Hoffnung wäre schmählich,

wenn ich überzeugt sein müßte, daß ich gerade nur auf Almosen rechne; glücklicherweise muß ich aber annehmen, daß Leute, wie Meyerbeer, Laube — nichts für mich thun würden, wenn sie nicht glaubten, daß ich es verdiene. Aber mächtig kann dabei immer noch Schwäche, Laune, Zufall einwirken und mir dennoch diese Leute entfremden. Das ist ein furchtbarer Gedanke, und dieser Zweifel und vielmehr die noch nicht erfolgte Bestätigung ihres Willens ist peinlich und macht meine Seele krank!

Montag, 29. Juni.

Wie das künftigen Monat werden soll, weiß ich nicht; habe ich bisher Angst gehabt, so faßt mich nun bald Verzweiflung. Habe jetzt zwar Aussicht, mir durch Artikel und Aufsätze in der „Gazette musicale" etwas zu verdienen; will auch Artikel an Lewald nach Stuttgart für die „Europa" schicken, um zu sehen, ob ich etwas damit verdiene. Aber selbst im glücklichsten Falle ist das unmittelbar Bevorstehende doch immer zu mächtig, als daß es mich nicht niederziehen sollte. 25 Franken habe ich nur noch. Davon soll ich am ersten einen Wechsel von 150 Frcs., am fünfzehnten aber auch noch die Vierteljahrs-Miethe zahlen. Alle Quellen sind erschöpft; meiner armen Frau halte ich immer noch geheim, daß es schon so schlimm steht; — ich hoffte immer, Laube sollte mir bis dahin schicken; ich hätte ihr dann erst entdeckt, wie wir ohne den auf nichts zu rechnen gehabt hätten und ich's ihr verheimlicht habe, um ihr von Sorgen schon ganz zerrüttetes Wesen nicht noch mehr zu ängstigen. Damit wird es nun aber wohl nichts werden. Den ersten kann ich es nicht mehr verheimlichen. Hilf Gott, das wird ein schrecklicher Tag werden, wenn nicht Hilfe kommt!

Dienstag, 30. Juni, abends.

Habe heut' meiner Frau auf dem Spaziergange erklärt, wie wir mit unseren Geldangelegenheiten stehen; ich bedaure die Arme im Grunde der Seele! Es ist ein trauriger Akkord! — Will arbeiten!

4. August.

Nun ist es aus das schöne Lied,
Das Lied von meiner Jugend;
Die ich geliebt, ist nun mein Weib,
Ein Weib voll Güt' und Tugend.

Ein gutes, tugendhaftes Weib
Ist eine gute Gabe;
Sie ist mir mehr als Zeitvertreib,
Sie ist all' meine Habe.

Ich wünsche jedem gleiches Glück
Ich gäb' es selbst nicht weiter;
Doch denke ich zehn Jahr zurück,
So macht ich's doch gescheidter!"

Ueber die Vollendung des „Rienzi" (Z. 36) wird an eben der Stelle (Nr. 19), auf Grund des Originalmanuskripts von Wagner, mitgeteilt, daß der 3. Akt vom 15./2.—7./7. 1840, der 4. vom 10./7.—29./8., der Schluß vom 5.—19./9. komponiert und die Ouvertüre am 23./10. 1840 vollendet wurde. Etwa zu gleicher Zeit faßte Wagner den Plan, eine zweibändige Biographie Beethovens in Gemeinschaft mit dem Bibliothekar Anders zu schreiben.

Seite 23 Z. 8 statt Semikolon: Doppelpunkt; Z. 14: Zu der Bemerkung der Abtretung des Entwurfs ist die Dresdener Korrespondenz aus der „Zeitung für die elegante Welt" 1843 Nr. 1 S. 18 anzuziehen, welche wie folgt lautet:

„Dresden. Von dem so mit einem Schlage berühmt gewordenen Komponisten des Rienzi, Richard Wagner, wird bereits mit eifriger Eile die zweite Oper einstudirt, und sie soll noch in diesem Monate (December) gegeben werden. Ihr Name ist ‚der fliegende Holländer', und Wagner hat auch hier theils nach Heine's phantastischer Sage, theils nach der englischen Erzählung*) und mit eigener Zuthat den Text selber zusammen gesetzt. Komponirt hat er sie, wie einen großen Theil des Rienzi, in Paris, und die ersten Schicksale dieser Arbeiten sind merkwürdig genug. Sie wurden der großen Oper vorgelegt — Rienzi als fertige Oper, der fliegende Holländer als Text, den Wagner komponiren wolle — und deren Direktion erklärte, die Komposition des Rienzi schiene ihr sehr ausgezeichnet zu sein. Wenn Mr. Wagnér schon einen Namen hätte, so würde die große Oper dieses Werk auf der Stelle annehmen und aufführen. Da dies aber nicht der Fall und es nicht ihre Aufgabe sei, unbekannte Namen bekannt zu machen, so könne sie sich nicht damit befassen. Aus eben dem Grunde könne sie ihn nicht veranlassen, den allerdings sehr interessanten Text des fliegenden Holländers für sie zu komponiren, sie wolle ihm aber den Text selber abkaufen. Der arme Komponist, einer Einnahme bedürftig, mußte also mit dem, was ihm Nebensache gewesen war, mit dem kleinen Schriftstellerhonorar, vorlieb nehmen. Die französische große Oper interessirte ihn zudem nur als der scheinbar unumgängliche Thorweg auf die vaterländischen Bühnen, und er kümmerte sich nun, obwohl er noch lange in Paris blieb, nicht mehr um eine französische Aufführung, sondern sandte den Rienzi nach Dresden, den Holländer nach Berlin. Beide wurden angenommen. Rienzi's glänzende Aufnahme ist bekannt — bei der sechsten Vorstellung war das große Haus voll wie bei der ersten, und der Komponist wurde wie bei jener zweimal hervorgerufen — und der Holländer wird nun ebenfalls zuerst in Dresden er-

*) Sollte vielleicht Wagner im Laufe der Zeit seine als „holländisches Theaterstück" bezeichnete Quelle mit der von der Zeitung für die elegante Welt erwähnten „englischen Erzählung" verwechselt haben? Dann würde der von E. Pasqué (Nord und Süd 1884) behauptete ausschließliche Einfluß Heines doch nicht zutreffend sein.

scheinen, da Berlin so lange gezögert hat. Macht nun auch der Holländer Glück, dann ist die Verspottung der Pariser großen Oper vollständig. Denn sie hat nicht nur seit jener naiven Ablehnung nichts original Interessantes gebracht und wird sich nun selbst um den Rienzi bewerben, so daß die Tonangebung endlich einmal umgekehrt wird, sondern sie ist auch mit dem Wagnerschen Texte des Holländers in mittelmäßige Hände und zu einem weniger als mittelmäßigen Erfolge gekommen. Le vaisseau fantôme nämlich, von Dietsch komponirt und von einem Vetter Viktor Hugos textirt, ist der ein wenig verballhornte Wagnersche Text, über welchen die Pariser Blätter vor einigen Wochen so viel zu sagen hatten. — Wagner bei seiner Methode, sich selbst den Text zu machen, beharrend, arbeitet jetzt an der Komposition eines romantischen deutschen Stoffes. Es ist davon die Rede, ihn neben Reissiger zum Kapellmeister in Dresden zu machen, es dürfte aber wohl nicht wünschenswert sein, solche produktive Fähigkeit in die zeitraubende Aufgabe des Einstudirens und Einprobirens verwickelt zu sehen."

Z. 20 statt Komma: Semikolon; Z. 27 und 28 statt fertigen: vollenden.

Seite 24 Z. 11 statt Semikolon: Punkt; zum; Z. 13 hinter dem Punkt ein Gedankenstrich.

Außer in den „Gesammelten Schriften" ist die „Autobiographische Skizze" auch noch einmal separat erschienen unter dem Titel „Richard Wagners Lehr- und Wandeljahre. Autographisches, Leipzig 1871. Franz Wagner." Diese Einzelausgabe wurde zum Preis von 7½ Sgr., als soeben erschienen, vom Verleger in Bd. 2 S. 640 des „Musikalischen Wochenblatts" angekündigt. Auf Seite 652 erschien in folgender Nummer die Notiz: „Die in voriger Nummer angezeigte Brochüre ‚Richard Wagners Lehr- und Wanderjahre', welche durch Mißverständnis einen Verleger gefunden hatte, ist von diesem zurückgezogen worden." Nach dem Verlagsbericht der Firma Franz Wagner (Russells Gesamt-Verlagskatalog VII/II S. 1390) scheint diese Maßregel nur vorübergehend gewesen zu sein, da dort die Brochüre für 50 Pfg. mit dem Zusatz „Jetzt Verlag von M. Bahn in Berlin" angezeigt wird. 1873 erschien die Skizze abermals in dem ersten Band eines Sammelwerks „Deutsche Lehr- und Wanderjahre" (Berlin, Franz Vahlen), das 1882 in neuer (Titel-) Ausgabe als „Autobiographien" (ebd.) auf den Markt gebracht wurde. Unerwähnt bleibt die Biographie in Oettingers Bibliographie biographique universelle.

Das Ausland.

Richard Wagner und das Ausland.

Von

Ludwig Schemann.

Eine methodische Beobachtung der Beziehungen Wagners zum Auslande wird einem Unternehmen wie das Wagner-Jahrbuch immer mit an erster Stelle obliegen. Denn wenn es jemals eine internationale Bewegung im Gebiete der Kunst gegeben hat, so ist es die, deren allseitige Entwickelungen hier zusammengefaßt werden sollen; und wenn auch die ausländische ungleich mehr noch als die heimische erst im Fluß begriffen ist, so erscheint doch heute schon ein Umblick insofern auch bei gewissenhaftester Beschränkung lohnend, als der allgemeine Prozeß des Eindringens der Wagnerschen Kunst in fremde Länder und ihrer Berührung mit dem nationalen Geiste derselben im großen Ganzen wohl sich feststellen läßt, mag er immerhin im einzelnen hier und da modifiziert werden. Und so möge, wie denn überhaupt der Sinn aller in einer periodischen Wagner-Publikation zusammengestellten Aufzeichnungen in unserer jungen Aera zum Glück noch nicht totes Registrieren, sondern nur lebendiges Fortwirken sein kann, so durch ein eifriges, dem Auslande gewidmetes Augenmerk im besonderen das Ineinandergreifen der in- und ausländischen Propaganda erleichtert, der ausländischen nachgeholfen, aber — verschweigen wir es nicht — mannigfach auch aus ihr der heimischen ein Korrektiv zugeführt werden.

Wagner selbst hat sich an zahlreichen Stellen seiner Werke*) über das Verhältnis seiner wie der deutschen Kunst überhaupt zu der anderer Nationen ausgesprochen. Dort wolle man sich im einzelnen Rats erholen über die großen kunstgeschichtlichen Probleme, welche

*) Ein reichhaltiges Verzeichnis derselben findet sich in: „R. Wagner, Entwürfe, Gedanken, Fragmente", 1885, S. 155—157.

die Genien der Völker im Verlaufe der Kulturentwickelung einander zur Fortbildung zugereicht und welche vor allen bei den deutschen Meistern zuletzt zu einem gewaltigsten Ideale sich verdichtet haben, das wir in der Sprache Goethes als „Weltlitteratur", im Bilde Wagners als „Internationales Theater" bezeichnet finden. Hier haben wir nur kurz auf die praktischen Ergebnisse hinzudeuten, welche Wagner in jenen Besprechungen teils ins Licht gesetzt, teils (und zum wesentlichsten Teile!) selbst mit herbeigeführt hat. Da stellt sich denn alle Kunstentwickelung der Jahrhunderte seit dem Verfall der Renaissance, insoweit sie auf ein gemeinsames Erträgnis für die abendländischen Nationen hinzielt, unter dem Bilde eines großen Zweikampfes zwischen dem germanischen und romanischen Geiste, insbesondere mehr und mehr eines Kampfes deutscher Art und Kunst mit der französischen Zivilisation dar. Diese letztere, früher auf allen Gebieten siegreich, ist seit geraumer Zeit auf dem der Kunst mehr und mehr ins Wanken gebracht und endlich durch Wagners Werke und Thaten endgültig zurückgedrängt worden. Wie wir in der politischen Welt heute die unbestrittene Vormacht bilden, bestimmt, weit über die eigenen Grenzen hinaus große geschichtliche Ideen zu verwirklichen, so hat nicht minder Wagner den künstlerischen Zukunftsberuf seinem Vaterlande hinterlassen, vermöge der universellen deutschen Anlage die Führung in der Verfolgung eines gemeinsamen idealen Zieles unter den Völkern zu übernehmen. Es ist kein Widerspruch, wenn er sein Ideal bald als ein „in einem vorzüglichen Sinne nationales", bald als ein internationales bezeichnet: das höchste dem deutschen Geiste Erreichbare, national nach Stoff und Form, übernational nach seiner kulturellen Bestimmung, denkt er sich vorbildlich die Kunst der ausländischen Völker beeinflussend — eine nationale Leistung von internationalem Ertrage. Freilich bedarf es, um diesen letzteren dauernd zu sichern, eines Zusammenraffens nationaler Kraft, von dem die Deutschen auf dem geistigen Gebiete bisher kaum noch eine Ahnung gewonnen haben, und Wagner selbst hat reichlich die gleiche Kraft, wie auf sein künstlerisches Produzieren, auf die Verbreitung der Lehre gewandt, wie seinem Kunstwerke eine Atmosphäre zu bereiten sei, darin es für Heimische und Fremde leben könne. Er kann sich nicht genug darin thun, zu mahnen und immer und immer wieder zu betonen, daß sein Werk in seinem eigensten Elemente sich erhalten müsse, um selbst fremden Nationen etwas zu sein, daß die vollkommene und zum Gesetz erhobene Uebereinstimmung der theatralischen Dar-

stellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke dessen eigentliche Lebensbedingung sei. Aber gerade die so notwendige Originalität und ungestörte Eigentümlichkeit ihrer Entfaltung ist der deutschen Kunst bisher bedauerlich verkümmert worden. Und doch hätten wir hier auf dem theatralischen Gebiete gerade vom Auslande lernen können, ja vornehmlich von demselben Land und Volk, dessen überwiegender Einfluß da, wo es dem produktiven Schaffen, den künstlerischen Ideen und Grundtendenzen galt, eingedämmt werden mußte, das aber für das Formelle der Wiedergabe sehr wohl als Vorbild nach allen Seiten hin betrachtet werden kann. Ein instinktives Gefühl von der stilistischen Suprematie des Auslandes war denn auch aller Orten lebendig und trieb die deutschen Theaterleiter wie die Darsteller aller Genres zur Nachahmung an: nur daß man leider den Brudervölkern nicht etwa das Verfahren absah, aus eigenen Elementen einen eigenen Stil sich zu bilden, sondern ihnen vielmehr direkt einzelne formale Elemente der theatralischen Darstellung entlehnte, und, indem nun diese planlos mit dem Substantiellen des deutschen Kunstwerkes vermengt wurden, am Ende mit Darbietungen sich begnügte, die weder original noch stilvoll waren, sondern einfach als schlechte und entstellende Nachahmungen des Auslandes bezeichnet werden mußten. So lagen die besten Talente des deutschen Theaters brach, so wurden die innerlichsten Wirkungen unserer Kunst veräußerlicht und verflüchtigt, so wurde namentlich auch die deutsche Sprache daran gehindert, so, wie sie vermöge ihrer ungebrochenen Jugendkraft berufen war, auf den gesamten künstlerischen Ausdruck befruchtend, bestimmend einzuwirken. Das alles änderte sich wie mit einem Schlage, wenn es einmal Wagner vergönnt war, die echtesten Kräfte der heimischen musikalischen und theatralischen Welt um sich zu versammeln und zur Verkörperung eines imposanten Gesamtbildes deutschen Stiles anzuleiten. Da stand plötzlich der deutsche „Singschauspieler" völlig ebenbürtig da neben dem italienischen Sänger und dem französischen Schauspieler, den anerkannten Mustern ihrer Gattung; was ihn aber gar im Fluge über diese erhob, das war, daß ihm ganz anders gewaltige Dinge in den Mund gelegt waren, als je ein Italiener gesungen oder ein Franzose dargestellt hatte. Und so haben wir das Wunder erlebt, daß gerade unter den so stark nach der Seite der Form veranlagten romanischen Nationen, obwohl das Kunstwerk Wagners den Traditionen ihrer künstlerischen Form vielfach so schroff entgegentritt, Enthusiasmus wie Verständnis für den substantiellen Kern des-

selben in besonders erfreulichen Symptomen zu Tage getreten sind; ja, wir werden — immer vorausgesetzt, daß pietätvolle Nachfahren dafür Sorge tragen, daß bei dem großen Austausche unter den Völkern auf dem idealen Markte von Bayreuth unser edelstes Gold, welches dem Auslande die Suprematie der deutschen Kunst versinnbildlicht, nur ganz lauter verabreicht werde — die erhabene Entwickelung ihren Fortgang nehmen sehen, daß der ganze Komplex der christlich-abendländischen Völker in seinen an Intelligenz und Bildung besten Vertretern ein der fernsten Zukunft zuwinkendes theatralisches Gesamtkunstwerk höchsten Ranges schon im Erleben der Darstellung sich ebenso gemeinsam zu eigen macht, wie er sich über zwei Jahrtausende der Vergangenheit hinweg in die litterarischen Trümmer eines ähnlichen Bühnenwerkes versenkt hat: daß das Verständnis für Wagners Bühnenfestspiele in ähnlicher Weise wie das für die griechische Tragödie zum Kennzeichen edelster Bildung und Verständigungszeichen der edelst Gebildeten zwischen den Völkern werde. Genug ist ja dessen, das ihnen allen davon gleichermaßen nahe am Herzen liegt und zu Herzen dringt: im Mythos, der in seinen idealen Gefilden die durch die Realitäten der Geschichte Getrennten wieder vereinigt, in der Musik, der ewigen Ursprache und allverständlichen Dolmetscherin, im tragischen Spiele, das hier so einzig schlicht und groß sich entfaltet, daß jede menschliche Individualität, ohne Rücksicht auf Verschiedenheiten der Nationalitäten und Zeitalter, davon sich wird ergriffen fühlen können. Und dies alles ward von dem Künstler in dem Augenblicke einem vorerst gar nebelhaft sich darstellenden Volke recht eigentlich zugedacht, da sein eigenes Volk ihn verstoßen hatte: ein Beweis mehr, wenn es dessen noch bedürfte, daß bei seiner berühmten, so menschenfreundlichen Definition des Volkes dem Verfasser des „Kunstwerkes der Zukunft" alles andere eher als nationale Beschränkung im Sinne lag. Und so innig in der That war ihm dieser tief ethische, echt christliche Volksbegriff mit seinem antik künstlerischen Ideale verwachsen, daß er das Publikum geradezu als einen konstitutiven Faktor seines Kunstwerkes betrachtete und in der Zusammensetzung eben dieses Publikums das Unnachahmliche und durchaus Charakteristische seiner Bayreuther Aufführungen in erster Linie begründet fand. Ist dem aber so, dann haben wir nunmehr, nach einer Betrachtung der im Bayreuther Publikum vertretenen Außerdeutschen nach ihrer Quantität und Qualität, zu konstatieren, daß das Ausland gerade in den Zeiten und bei den Veranstaltungen, bei welchen die Idee von Bayreuth nach

ihrer tiefsten Bedeutung zur Verwirklichung stand, einen unverhältnismäßig großen, einen allerwesentlichsten Anteil an dieser Verwirklichung gehabt hat. Das Ausland ist als ermöglichender Faktor weder von den Aufführungen der Jahre 1876 und 1882 ff. noch von dem alten und neuen Wagner-Verein wegzudenken*). So hat Wagner die neue Begattung des Genies der Völker, die er bei den ersten Nachrichten von der Aufnahme seines „Lohengrin" in Italien ahnend voraussah, noch unter seiner eigenen Bayreuther Fahne so glänzend und jugendlich hoffnungsvoll erleben sollen — ein Vorgang der geistigen Weltgeschichte, der im einzelnen seiner Entwickelung nur Ehrendes für das Ausland und leider manches Beschämende für die Deutschen enthält. Denn um das Geständnis werden wir nicht herumkommen, daß, wie so oftmals, so vollends hier, wir die Beihilfe des Auslandes nötig gehabt haben, um in einen großen nationalen Genius mit seinen weitschauenden Ideen und Plänen hineinzuwachsen; daß es manchen guten Deutschen erst zur Begeisterung — mindestens zur

*) Eine vom Verfasser angestellte statistische Berechnung hat für die Beteiligung des Auslandes folgende approximative Daten ergeben:

1876 in Bayreuth Ausländer ca. 22 %. Davon wieder entfielen auf Großbritannien 26 %, Amerika 17 %, Rußland mit Polen 14 %, Frankreich 8 %, Böhmen, Mähren, Oesterreichisch-Polen 8 %, Belgien 7 %, Ungarn 6 %, Schweiz 5 %, Italien 3 %, Holland 3 %, Skandinavien, Luxemburg Donauländer 2c. 3 %.

Für **1878—1882** (als Durchschnittsjahr 1880 genommen) im Bayreuther Patronatverein: Ausländer ca. 22½—25 %. Davon entfielen 1880 auf Rußland und Polen 26 %, Belgien 16 %, Großbritannien 12 %, Amerika 10 %, Böhmen und Ungarn 10 %, Frankreich 7 %, Schweiz 7 %, Holland 5 %, Italien 3½ %, Spanien 3½ %.

1882 in Bayreuth Ausländer 26 %. Davon entfielen auf Amerika 18 %, Böhmen, Mähren 2c. 16 %, Großbritannien 13 %, Frankreich 11 %, Rußland und Polen 10½ %, Holland 6½ %, Schweiz 5½ %, Ungarn 5 %, Italien 5 %, Belgien 3 %, Spanien 2½ %, Skandinavien 1½ %, Donauländer, Asien, Afrika 2c. ca. 3 %.

1883 waren in Bayreuth Ausländer ca. 25—26 %, **1884** ca. 20 %. Im „Allgemeinen Richard Wagner-Verein" waren 1884 ca. 18 %, 1885 ca. 21 %. Als Durchschnittsverhältnis ergibt sich aus allen diesen Zahlen, in welchen Deutsch-Oesterreich nicht mitgerechnet ist, fast ein Viertel für die Ausländer. Dabei ist angenommen, daß die im Auslande weilenden Deutschen sich annähernd mit den in Deutschland weilenden Ausländern decken werden.

Thatkraft der Begeisterung! — aufgerüttelt hat, wenn er sah, wie Franzosen, Italiener und Engländer unseren Meister bewunderten, was sie in ihm suchten, was sie für das ihnen in ihm Aufgegangene thaten.

Es ist hier freilich nicht der Ort, solchen Betrachtungen nachzuhängen, und so kehren wir uns lieber der Sonnenseite jener Entwickelung zu, wo wir denn Wagner im letzten Dezennium zu einer Weltstellung gelangt sehen, wie sie kein Künstler vor ihm besessen, als der künstlerische Heros wie des eigenen, so manches anderen aufstrebenden und lebenskräftigen christlichen Kulturvolkes, welchem die Hinneigung des Auslandes zu seiner Kunst schon nicht mehr nur den eigenen Ruhm mehrt und Huldigung auf Huldigung einbringt, der von den fremden Nationen auch in dem Sinne als der Ihrige mehr und mehr aufgegriffen wird, daß nationale Eigentümlichkeiten seiner Weise sich assimilieren, die nationale Produktivität durch ihn befruchtet, die künstlerischen Genien belehrt und angefeuert werden. Viel, ganz anders viel noch, als wir heute, wird die Zukunft von Wagnerschen Einwirkungen zu melden haben: ist doch heute eine Zeit des Erwachens und Wiedererwachens der Völker, der politischen Konstituierung wie des geistigen Erstarkens der Nationalitäten, und läßt sich doch kaum ahnen, welche Zukunft jugendlicheren Völkern, wie den slawischen, aber auch solchen von einstigem hohen Glanz, wie Italien und Spanien, in diesem Lichte noch beschieden ist. Sie alle werden den Wagnerschen Werken und Schriften wie einem Zeughause des künstlerischen Schaffens und Denkens sich immer wieder zuzuwenden haben, in welchem hundertmal mehr an Lehre und Beispiel aufgespeichert liegt, als eine Nation, ja ein ganzes Zeitalter verwerten kann. Und so ist alles, was wir heute vom Eindringen dieser unserer Kunst in das Ausland erleben, doch nur ein Anfang, ein erster Akt, dem fernere und für die innere Entwickelung wichtigere, wenn auch nicht äußerlich so ereignisreiche folgen werden: natürlich! mußte doch jenes Eindringen überall ohne Ausnahme unter den Zeichen eines mehr oder minder erbitterten Kampfes sich vollziehen, während die Segnungen der Wagnerschen Kunst erst voll aufgehen können, wenn der letzte lärmende Ton desselben verklungen sein wird. Soweit wir heute das Bild jenes Kampfes überschauen können, weist er durchgehends die charakteristischen Merkmale dreier Stadien auf. Nachdem zuvor durch Konzerte mit verschiedener Gründlichkeit vorgearbeitet, wird zuerst „Lohengrin" vorgeschickt und bewirkt einen „Sieg auf der ganzen Linie". Alle Schleusen des

Gefühls sind geöffnet, das Publikum jubelt hell auf, die Gegner sind konsterniert. Mit den drei älteren Werken Wagners, die nun meistens in verschiedener Reihenfolge erscheinen, tritt hier und da ein gewisser Rückschlag ein. Die Gegner haben sich gesammelt, Verstandesgründe und Kritik kommen zum Worte, während zugleich äußerlich die Bewegung nicht weiterzugehen scheint, indem ja jene Werke zunächst nichts Neues und das Neue des „Lohengrin" meist nicht so populär, so unmittelbar packend wie dieser bringen. Erst mit den Werken der letzten Periode vertieft sich das mit ihnen bewußt eindringende Verständnis, ohne darum an Begeisterung hinter den ersten spontanen Kundgebungen aus Anlaß des „Lohengrin" zurückzustehen. Und so sind es jene, die in der Regel den endgültigen und vollständigen Triumph besiegeln. Aus ihnen verlautet denn auch zuerst vernehmlicher etwas von der Bayreuther Idee, die aber, weit entfernt, den Ausländern ähnliche Beklemmungen zu verursachen wie den Stimmführern der deutschen Kunst, und wie ihnen selbst dieses und jenes am Kunstwerke, vielmehr von ihnen schnell gewürdigt worden ist, in dem Maße, als ihnen eine eigene künstlerische Vergangenheit die Pflicht gewissenhafter Stilpflege an die Hand gegeben hatte.

Es bedarf wohl kaum eines Wortes darüber, daß der hier geschilderte Stufengang nur das ganz allgemeine Bild skizziert, das im einzelnen mannigfach anders sich gestalten wird. Während manche Länder alle drei Stadien heute schon absolviert haben, werden andere vielleicht erst spät, manche nie bis zum dritten derselben gelangen. Noch sind zu viele zeitliche Mächte wirksam, die jenen Prozeß von so durchaus innerlicher, überzeitlicher Notwendigkeit zu durchbrechen, zu hemmen vermögen: eine „Kapitulation", eine Karolinenfrage, ein Unfashionables an der Person oder dem Werke des Meisters brachte so Rückschläge hervor, die, momentan fühlbar, in der Zukunft wie die Menschenstimme im Sturme verhallen werden. Viel wird auch darauf ankommen, wie die Deutschen im Auslande sich mit dem Verständnisse Wagners abfinden — leider wird uns bisher in manchen Berichten gemeldet, daß sie vielfach als die Haupt-Wagnerhasser sich geriert haben! Und endlich werden die Sünden einzelner Impresarii, fahrender wie landsässiger, wieder gut zu machen sein. Daß dies geschehen werde, brauchen wir um so weniger zu bezweifeln, als wir schon jetzt gewichtige Stimmen in mehreren Ländern in dem Sinne sich erheben sehen, daß für das ungewöhnliche Werk auch ein ungewöhnliches Wirken zu entfalten sei. Es wird mit der Zeit im Auslande wie in deutschen

Landen eine Ehrensache für Dramaturgen und Darsteller wie für das Publikum werden, im Befassen mit Wagners Kunst alle rezeptiven wie reproduktiven Kräfte und Fähigkeiten über das gewohnte Durchschnittsmaß hinaus zu steigern.

Es ist nun für jetzt nicht unsere Aufgabe, den Beziehungen Wagners zu den verschiedenen fremden Nationen mit allen Details nachzugehen. Insofern die persönlichen Schicksale Wagners im Auslande dabei in Betracht kommen, sind die autobiographischen und biographischen, insofern die Litteratur und die Aufführungen, sind die statistisch-bibliographischen Schriften, die Musik- und spezifisch Wagnerschen Zeitschriften zu Rate zu ziehen. Hier soll nur kurz eine allgemeine Uebersicht gegeben, eine Grundlage aufzustellen versucht werden, auf der dann später fortzuarbeiten sein wird.

Es würde schwer sein, schon heute allgemeine Gesichtspunkte zur Feststellung der Empfänglichkeit der verschiedenen Nationen für die Wagnersche Kunst mit einiger Bestimmtheit zu gewinnen. Germanische Stammesverwandtschaft scheint nicht in dem Grade, wie man wohl annehmen könnte, Vorbedingung zu sein, wie ja denn gegen die überraschenden Fortschritte des Wagnertums in mehreren romanischen Ländern z. B. die der skandinavischen Staaten, auch der Schweiz merklich zurückstehen. In erster Linie scheint überall die Musik die eigentliche Vermittlerin zu sein, weshalb die neben Deutschland produktiv-musikalischen Länder am schnellsten Verständnis entwickelt haben; demnächst kommen die Höhe der gesamten künstlerischen Auffassung, sowie die künstlerische Vorgeschichte, endlich die allgemeine Enthusiasmierungsfähigkeit einer Nation in Betracht.

Nicht zum Auslande haben wir natürlich Deutsch-Oesterreich gerechnet. Wie könnten wir auch, wenn wir sehen, wie auf einem Felde höchster Geisteskultur die Völker in eins gewachsen sind, wahrlich kaum minder, als auf den materiellen Gebieten, wo doch seit der politischen Trennung Sankt Stephan und andere Schutzheilige des internationalen Verkehrs gar enge Bande um die beiden Reiche geschlungen haben! Ja, wie Wien als der eigentliche Feuerherd echt Wagnerscher Begeisterung bezeichnet werden muß, so soll den Wienern auch der Ruhm und das Vorrecht unbestritten gelassen werden, jenen Ton des festlichen Jubels, der abgeklärten beglückenden Heiterkeit, wie er so einzig charakteristisch in Bayreuth geherrscht hat, geschaffen, d. h. zuerst am bestimmtesten in ihrer rühmlichen Ueberzahl angeschlagen und alle deutschen Brüder bis zu den schwerfälligsten nordischen Exemplaren mit zu dem-

selben fortgerissen zu haben. Vielleicht ist der Grund für diese Erscheinung, außer in der allgemeinen süddeutschen Lebendigkeit, für Wien im besonderen darin zu suchen, daß hier viele Jahre lang das allergefährlichste Gift gebraut und zur Ertötung jedes Wagnerschen Verständnisses in alle Welt verschickt wurde, das nun aber, anstatt dem Wagnerianismus tödlich zu werden, vielmehr das Gegengift des herzerquickendsten Enthusiasmus zur Belebung desselben hervorgerufen hat. Ein schöner Reflex dieses Enthusiasmus der deutschen Oesterreicher ist auch auf deren staatliche Brüder magyarischer wie tschechischer Rasse gefallen: kein Wunder, wenn im Vaterlande Liszts, unter den heißblütigen, großherzigen Ungarn auch Wagners Kunstwerk einen solch hellen Widerklang erregte, wie er aus dem zündenden Trinkspruche des magyarischen Festredners vom 18. August 1876 („Heil dir, siegendes Licht") vor allem Volk vernehmlich nachtönte; aber auch die alte Landeshauptstadt Böhmens sollte es doch erleben, daß in ihren Mauern das deutsche und das tschechische Nationaltheater um die Wette dem Schöpfer des „Lohengrin" ihre Huldigung darbrachten.

Bei Frankreich haben wir uns vor allem seinen noch heute großen Einfluß auf weitere Gebiete gegenwärtig zu halten, um uns seine große Wichtigkeit auch als Mittelsmacht zur Verbreitung unserer Bewegung zu verdeutlichen. Werden doch nicht nur die übrigen romanischen Länder, zumal die französischer Zunge, mehr oder minder direkt von ihm als der eigentlichen romanischen Vormacht beeinflußt, auch Schweden, Dänen und Holländer, vor allen aber Polen und Russen lehnen sich nach wie vor in der Befriedigung ihrer ästhetischen Bedürfnisse mit Vorliebe an Frankreich an. Um von den bedenklichen Motiven hier zu schweigen, die bei der Anbahnung eines solchen Verhältnisses jener Völker zu ihrer gallischen Wahlheimat mit ins Spiel kommen mögen, wollen wir nur des einen oben schon einmal vorübergehend angedeuteten Faktors als eines vorzüglich wirksamen zur Begründung des französischen Einflusses gedenken, den wir kurz als die stilistische Mustergültigkeit des französischen öffentlichen Kunstlebens bezeichnen können. Der hohe Ernst, den die Franzosen allen künstlerischen Darbietungen zuwenden, ist bei ihnen durchaus nicht etwa nur auf die Repertoires ihrer engeren Nationaltheater (der einzigen wirklichen Originaltheater der Welt, wie Wagner so eindringlich betont hat!) beschränkt, kommt vielmehr allem zu gute, dem sie sich mit Verständnis und Liebe zuwenden. Sind sie nun zwar durch ihren Nationalcharakter von einem solchen Verständnisse angesichts einiger der aller-

vornehmsten Kunsterscheinungen namentlich des germanischen Geistes ausgeschlossen, so hat es doch dafür nicht an Beispielen gefehlt, wo sie einem großen ausländischen Kunstwerke geradezu das rettende Asyl boten. Immer soll es ihnen unvergessen bleiben, daß Gluck und Cherubini nur durch ihre Beihilfe ihre künstlerische Mission erfüllt haben. Aber auch Beethoven wurde hier, zumal am Conservatoire, der autoritativen Zentralstätte der französischen Musik, mit seltener Hingebung und Treue gepflegt, und Wagner hat mehr als einmal versichert: „wer die neunte Symphonie Beethovens vollkommen kennen lernen wolle, der müsse sie vom Orchester des Conservatoire aufführen hören". So war es wohl begreiflich, wenn nicht nur der jugendliche Wagner mit seinen sehr unbestimmten Idealen sich jener Stätte zuwandte, wo seine Vorgänger so Großes erreicht hatten, wenn er auch in seiner reifsten Periode mit seinen schwerwiegendsten Lebensplänen nochmals alles Ernstes sein Augenmerk auf Paris richtete, in dem Gefühl, daß das reproduktiv-stilistisch bestbegabte Volk noch einmal zur Verwirklichung einer künstlerischen Absicht, die der Grundtiefe des dichterisch und musikalisch produktivsten Volksgeistes entstiegen war, verständnisvoll ermöglichend die Hand bieten könne. Der Plan eines Wagnerschen Mustertheaters wie einzelner Musteraufführungen des „Tristan" blieb damals unausgeführt, ja die Schicksale des „Tannhäuser" schienen zu besagen, daß in Frankreich überhaupt kein Boden für diese Kunst sei; aber Wagner selbst hat jene Schicksale später ausdrücklich darauf zurückgeführt, daß sein „Tannhäuser" in der großen Oper nicht am rechten Platze gewesen sei, daß aber eben in Frankreich jedes kleinste wie größte Kunstwerk seine eigene Sphäre haben müsse, in der es dann den ihm einzig angemessenen Stil wie aus sich selbst erzeuge. Im übrigen hat Wagner gerade der Zeit jener leidigen Tannhäuser-Erlebnisse die erhebendsten persönlichen Erfahrungen entnommen, indem damals, als er sich mit seiner Kunst aus der großen Oeffentlichkeit zurückzog, jene intimeren Beziehungen zu den feinsten und edelsten Geistern Frankreichs sich anbahnten, denen es zu verdanken ist, daß sich dort in Paris seit Jahren geräuschlos, aber thatkräftig eine stets wachsende Gemeinde angesammelt hat, welche es so ernst mit den weitesten Zielen des Meisters nimmt, daß sie, wie schon früher das schönste Buch über ihn (Schuré's „Drame musical") aus diesem Kreise hervorgegangen war, so neuerdings in der „Revue Wagnérienne" eine eigene Monatsschrift sich begründet hat, in welcher wir für die Ideen Wagners mit sinnvollster Gründlichkeit die sonst meist einem eitleren Gefallen dienende fran-

zösische Feder in Bewegung gesetzt sehen. Angesichts dieser Erscheinung, welche uns eine Elite der französischen Geisteswelt in der ersten Linie des echtesten Verstehens zeigt, dürfen wir es gewiß weniger beklagen, wenn Wagners Kunst von der Bühne herab den Zugang zu der größeren Masse des französischen Volkes noch nicht gefunden hat; nationale Vorurteile und Hetzereien haben hier eine Grenzsperre errichtet, von der einstweilen noch nicht abzusehen ist, wann sie enden wird, und deren Folgen nur einigermaßen von Brüssel aus paralysiert werden, welche Stadt, so zu sagen vor den Thoren Frankreichs gelegen, vermöge mancher zusammenwirkender erfreulicher Umstände, als eine besonders günstige Stätte für nachhaltige Aufnahme des Wagnerschen Musikdramas sich erwiesen hat und nun den Nachbarn und Stammesgenossen zur Ergänzung ihrer Bestrebungen die nötigen Aufführungen liefert. Daß im eigentlichen französischen Publikum Wagner je gründlich Wurzel schlagen werde, wollen viele bezweifeln: wir können diesen Zweifel nicht teilen, wenn wir nicht nur von dem Meister selbst hören, daß sich gerade der Kern jenes Publikums in den leidigen Tannhäuser-Schlachten viertelstundenlang mit Begeisterung für sein Werk gegen eine übermächtige Minorität geschlagen habe, sondern daneben namentlich auch die ganz unerhörten Erfolge halten, die das von vortrefflichen Musikern auf dem Konzertwege um so methodischer eingeführte Wagnersche Kunstwerk (zumal der „Tristan" im Frühjahre 1884!) vor den größten Auditorien errungen hat. Hier kann man also zunächst nur abwarten und den mutvollen Pionieren des Wagnerianismus an der Seine, mögen sie mit dem Taktstock oder mit der Feder arbeiten, von Herzen ein „Glück zu!" entbieten.

Das gerade entgegengesetzte Bild gegen Frankreich bietet Italien dar. Das spiegelt sich schon äußerlich in dem Charakter der italienischen Aufenthalte Wagners, verglichen mit denen in Paris. Dieses hat ihm doch bei allem und allem das erste Mal nur eine Heimat des Wahnes, das zweite Mal nur eine Zwangsheimat geboten, während er jenem echten Heimatlande aller großen Genien immer wieder sich zuwandte, so oft er einmal voll und tief aufatmen wollte, sei es, um zu schaffen, sei es, um vom Schaffen zu ruhen oder zu neuem Werke sich zu stärken. Und wie er so voll auflebte und sich allem ihn Umgebenden, den mannigfachsten Eindrücken mit all der Fülle von Geist und sprudelnd frischer Laune, die ihm eignete, hingab, so ist ihm ja auch in Italien eine Popularität zu teil geworden, die sich endlich durch seinen auf italienischem Boden erfolgten Tod zur weihe-

vollsten Pietät steigern sollte, wie solche in mehrfachen Gedächtnisfeiern für den Ehrenbürger von Bologna, den großen Toten von Venedig ihren erhebenden Ausdruck gefunden hat. Das alles wäre freilich nicht denkbar gewesen, wenn nicht bei seinen Lebzeiten schon jener denkwürdige Prozeß seiner künstlerischen Einbürgerung in Italien sich vollzogen hätte, der bisher bei keinem anderen Volke seinesgleichen gehabt hat, insofern hier eine durchaus volksmäßige Regung, ohne vorhergehende Bearbeitung gewisser oberer Schichten durch eine tiefer greifende Unterweisung, den fremden Genius im Sturmesjubel willkommen hieß. Und so ist der 1. November 1871, an welchem der „Lohengrin" zuerst auf italienischem Boden in voller Rüstung seinen Einzug hielt, als ein wahrhaft historischer Moment, als der eigentliche Markstein in der Geschichte der Ausbreitung Wagnerscher Kunst im Auslande zu betrachten. Das immer erneute „bis, bis!", in welchem sich das unbegrenzte Entzücken der wie von einer höheren Macht erfaßten Italiener damals Luft machte, wurde schon kaum mehr von dem Publikum eines Abends im Teatro comunale seinem Kapellmeister zugerufen; vielmehr war all dieser Jubel nur das menschlich-zeitliche Symbol eines überzeitlichen, ja übermenschlichen Vorganges, welcher dem gefeierten Meister jenes Abends selbst unter dem Bilde einer „Vermählung des deutschen mit dem italienischen Genius" aufgegangen ist. Es ist in Wahrheit noch gar nicht abzusehen, was aus jenen Vorgängen in Bologna und den später in anderen Städten ihnen gefolgten an Lehren zu ziehen ist. Vor allen Dingen haben sie das eine gelehrt, daß diejenigen in einem gründlichen Irrtum befangen waren, welche, nach vorübergehenden und äußerlichen Erscheinungen schließend, Italien in seinem musikalischen Leben gänzlich verweichlicht, in seinem Geschmack gesunken, am Ende seiner Produktivität angelangt glaubten: wo ein solches enthusiastisches Verstehen des Allergrößten — und nicht einmal, unter ungewöhnlichen Umständen, sondern in dauernder, stets wachsender Bethätigung — möglich erscheint, da müssen wahrlich noch produktive Volkskräfte schlummern, die einstens noch herrliche Früchte zeitigen können. Da ist es wieder aufgelebt, jenes andere Italien, dem die Palestrina und Cherubini entstammten, und der deutsche Meister, der dies mit inniger Freude gewahrte, hat im voraus den kommenden Helden die Weihe gegeben. Ob auch sie im Zeichen des Musikdramas kämpfen werden? Wer will es sagen? Jedenfalls sind es ja die Italiener, die dasselbe einst entdeckt haben, und wenn die gewaltigste Kraft ihrer Genien sich ihm

bisher weniger zugewandt hatte, so ist ihnen nun mit einemmal das große Ideal so übergewaltig aufgegangen, daß die edelsten Vertreter des musikalischen Schaffens, zumal die jüngeren, schon heute das Heil von ihm erwarten und selbst der Italianissimo Verdi zum Staunen aller Welt in einem Werke vorgerückter Jahre seine immerhin rührende leitmotivische Huldigung demselben dargebracht hat. Wenn wir diese wunderbare künstlerische Einkehr betrachten, wie sie sich etwa unter dem Motto eines jener „Jüngeren“ *) vollzieht: „Wagner kann besser als irgend ein anderer uns das Verlangen und die Thatkraft zur musikalischen Wiedergeburt einflößen“, so dürfen wir frohen Hoffens voll in die Zukunft des Wagnerschen Italiens blicken und brauchen uns wenig darum zu grämen, daß man sich in demselben über die weitere Lehre und die Schriften des Meisters bisher nicht theoretisch die Köpfe zerbrochen hat.

In Spanien ist hauptsächlich Barcelona, die nach allen Seiten hoch entwickelte, in künstlerischer Beziehung unbestritten erste Stadt des Landes, auch der Vorort der Wagnerianischen Bestrebungen geworden. Eine Sociedad Wagner wurde dort bereits im Jahre 1873 gegründet, mehrere der älteren Werke sind in den letzten Jahren zur Aufführung gekommen; aber auch an einer litterarischen Propaganda im ernsteren und weiteren Sinne hat es nicht gefehlt, dank vor allem dem unermüdlichen Arbeiten eines begeisterten Freundes des Meisters, Joaquin Marsillach, welchem, als im jugendlichsten Alter unserer Sache allzu früh entrissen, auch an dieser Stelle einige kurze Gedenkworte dargebracht sein mögen. Er bietet ein schönes Beispiel dafür, wie die Sehnsucht nach den höchsten Idealen deutscher Bildung alle Vorurteile eines beschränkten romanischen und spanischen Patriotismus zu überwinden und im Dienste jener Ideale wirksam zu werden vermag. Aus einem Wuste wahrhaft hinterwäldlerischer originalspanischer und nicht eben aus den besten Quellen über die Pyrenäen gelangter französischer Aus-zweiter-Hand-Begriffe hatte er sich ein Bild des deutschen Meisters herauszuschälen, das er, nicht ohne Mühe gewonnen, noch unverdrossener dann für seine Landsleute vervielfältigt hat. Noch sollte er 1882 im Kreise einer Anzahl gleichgesinnter Freunde den „Parsifal“ in Bayreuth erleben, den er auch ins Spanische übersetzt und in seiner letzten Schrift („Parsifal, Peregrinacion á la Meca del porvenir“, Barcelona 1882) besprochen hat. Schon ein Jahr darauf aber fiel er einer

*) S. Pennisi de Calanna: „Richard Wagner und seine Beziehungen zur italienischen Musik“ (Nordd. Allg. Zeitung 1876, Nr. 89—91).

langen, schleichenden Krankheit zum Opfer. Mit wahrhaft großer Gesinnung hat seine Bestrebungen aufgenommen sein Lehrer und Freund José Letamendi, ein hervorragender Gelehrter, welcher in einer kühnen und originellen Schrift („La musica del porvenir y el porvenir de mi patria") *) den Spaniern zum Bewußtsein zu bringen sucht, daß, wie der politische Großmachtswahn ihr Vaterland bei der heutigen Weltlage nur zu immer sichererem Verderben umstricken könne, so in der geistigen Welt es ihnen mit nichten verwehrt sei, noch wahrhaft Großes und Mächtiges von der Zukunft sich zu erhoffen. Auch er ruft dafür, wie seine italienischen Brüder, den deutschen Geist an und weist als auf ein höchstes, geistig regenerierendes Moment, recht im Gegensatze zu der von ihm sittlich wie ästhetisch für ungenügend erkannten Renaissance, auf Wagner und sein Ideal einer kulturweckenden Kunst hin, welches Kräfte genug in sich berge, um sie den verschiedensten Nationen nach ihren geistigen Bedürfnissen und Entwickelungen nutzbar zu machen.

Nicht ohne tiefe Anteilnahme wird man Letamendis in einem großen Stile vorgetragene, über die denkbar trennendsten Schranken hinweg ins innerste Herz einer vielgestaltigen Bewegung eindringende Betrachtungen lesen können. Wenn uns aber eine solche vereinzelt aus tief unglücklichem Lande und wie todgeweihtem Völkerleben zu uns herüberdringende Stimme fast wie der Ruf nach dem Notanker gemahnen könnte, so werfen wir nun von da aus noch einen Blick übers Meer nach England, wo wir dagegen einer völligen Hochflut begegnen, mit welcher Wagnersche Kunst, zumal zur Zeit der Season, auf ein überlebendiges Publikum eindringt. Wie viel dabei die große Göttin, Fashion genannt, mitwirken mag? Genug, daß, nachdem lange im Publikum alles stille gewesen und die Kritiker der stolzen Reviews und Athenäums an „Herr Wagner" und „Herr Wagner's music', weidlich ihr Mütchen gekühlt hatten, im letzten Dezennium auch in England eine Wagnersche Bewegung entstanden ist, die zum guten Teile wenigstens mit Sicherheit als echt und dauerhaft zu betrachten sein dürfte. Nächst den unmittelbaren Einwirkungen der Bayreuther Festspiele, zu welchen Großbritannien mit das größte Kontingent vom Auslande gestellt hat, verdankt sich dieselbe vor allem dem Doppelwirken der beiden englischen Wagner-Apostel E. Dannreuther und Fr. Hueffer, dem künstlerischen des ersteren, dem schriftstellerischen des

*) Zuerst erschienen in den „Bayreuther Festblättern" 1884, demnächst in deutscher Uebersetzung in den „Bayreuther Blättern" dieses Jahres.

letzteren. Das alljährliche regelmäßige Eingreifen eines Musterinterpreten wie Hans Richter in Theater und Konzertsaal hat solche Wirkungen in den letzten Jahren in weitere Kreise hinausgetragen. Nach dieser Seite scheinen besonders die großen Wagner-Konzerte des Jahres 1877 unter des Meisters eigener Leitung von entscheidender Wichtigkeit gewesen zu sein, welche für England ähnliche Durchbruchsmomente bedeuten wie der Bologneser „Lohengrin" für Italien, die Lamoureux-Konzerte für Frankreich. Ganz neuerdings sind den reichlichen Aufführungen auch die sehr ernsten Bestrebungen des Londoner Wagner-Vereins ergänzend zur Seite getreten (eine frühere, 1873 begründete Wagner-Society hatte ihre Thätigkeit auf vorbereitende Konzerte beschränken müssen), welche den Hauch echten Bayreuther Geistes in ein Kunstleben hinüberzuleiten suchen, innerhalb dessen auch die mächtigsten Schöpfungen der deutschen Meister von der Gegenmacht mannigfachen Aberglaubens, erstarrenden Herkommens bedroht sind. Wird der Kampf, wie zu hoffen, siegreich entschieden, so erlebt die Zukunft einmal vielleicht ein ähnliches Heimischwerden Wagners in England wie das Shakespeares in Deutschland, wofür freilich, insofern ein solches auf einheimischen Aufführungen hier wie in anderen Ländern dauernd sich begründen sollte, ein Einwurzeln Wagnerschen Stiles in der Darstellerwelt Vorbedingung wäre, von dem zur Zeit kaum schüchterne Spuren zu bemerken sind.

Manches wäre nun noch aus anderen Ländern zu berichten, nicht am wenigsten Erfreuliches von den beiden niederländischen Schwesternationen, aber auch aus Skandinavien, Rußland und Polen. Aber wir müssen dies späteren Einzelberichten überlassen. Eine große Zukunft hat die Wagnersche Idee möglicherweise in Nordamerika. Wagner selbst hat dies so angesehen und in seinem Centennialmarsch den Vereinigten Staaten kräftig seine Sympathie bezeugt. Freilich werden von dort meist nur Wechsel auf die Zukunft ausgestellt. Die thatkräftige Unterstützung des Wagnerianismus bildet gleichsam einen idealen Teil der Staatsschuld jenes mächtigen Bundes. Aus allem, was von dort zu uns herüberdringt, klingt etwas heraus von Für-jetzt-keine-Zeit-haben, aber auch etwas von Gewähr, daß dennoch die Zeit einst kommen wird. Es ist ein Bienentreiben, und die Bienen haben vorerst die Bayreuther Pflanze noch nicht genutzt; um so emsiger werden sie's thun, wenn sie sie eines Tages entdeckt haben*).

*) Umschwärmt haben die amerikanischen Bienen Bayreuth in den letzten Jahren doch mehr und mehr, wie die immer wachsende Zahl der von drüben

Genug für heute! Von Land zu Land, wie einstens von Stadt zu Stadt, pflanzt sich die Begeisterung für Wagners Kunst über die ganze Erde fort, gleich einem reißenden Strome sie durchrauschend. Welche Quellen, Bäche und Flüsse allmählich diesen gebildet haben, wie sie dem Erdreich Segen bringen, welches Leben an ihren Rändern und Ufern aufgeblüht ist und fernerhin aufblühen wird, darauf wird das „Jahrbuch" wohl in Zukunft noch manchen sorgsamen Blick zu werfen haben.

Die Aussichten der Wagnerschen Kunst in Frankreich.

Von

Paul Marsop.

Es gibt Leute, welche nicht nur der unbestimmte Drang der Gefühle, sondern auch der Wunsch, sich über das Wesen der Erscheinungen Klarheit zu verschaffen, zu einer eingehenden Beschäftigung mit der Kunst veranlaßt. Solche machen jeweilig die befremdliche Wahrnehmung, daß zwei oder mehrere in der Erörterung einer Kunstfrage begriffene Parteien das Kampfobjekt im Eifer des Streitens aus den Augen verlieren und, statt Gründe beizubringen, sich daran ergötzen, ihren persönlichen Empfindungen einen möglichst kräftigen Ausdruck zu verleihen — ein Vorgang, der die gespannte Aufmerksamkeit des Psychologen auf sich zu ziehen vermag, der aber für die Sache, um derentwillen man sich erhitzt, ebensowenig ersprießlich ist als für das Wohlbefinden der feindlichen Kunstbrüder. Die jüngste Zeit hat uns ein derartiges, höchst lehrreiches Schauspiel geboten. Während das durch künstliche Mittel überreizte französische Nationalgefühl sich dagegen auflehnte, daß ein Werk Richard Wagners auf einer Pariser Bühne zur Darstellung kommen sollte, während der Patriotismus diesseits der Vogesen über diese vermeintliche Kränkung der deutschen Kunst Zeter und Mordio schrie, vergaß man ganz daran, sich zu fragen,

kommenden Festspielgäste lehrt. Nur daheim will's langsamer kommen, trotz Metropolitan-Opera-Enthusiasmus, und im Verein sind sie noch kaum vertreten.

ob denn in Frankreich unter den gegebenen Verhältnissen befriedigende Aufführungen der Werke des Bayreuther Meisters überhaupt zuwege gebracht werden könnten, ob der deutschen Kunst aus solchen Aufführungen ein Ruhm, der französischen eine Förderung erwachsen möchte. Für diejenigen, welche der Kraft der Gründe eine größere Macht zuschreiben als der der Lungen, wollen wir es versuchen, diese Fragen auf Grund von Erwägungen, zu denen nur das Studium des Thatsächlichen geführt hat, zu beantworten. Sollte es den und jenen unangenehm berühren, daß er am Schlusse unserer Betrachtungen ein unumwundenes Nein finden wird, wiewohl er doch mindestens ein bedingtes Ja erwartete, so bitten wir ihn, zu bedenken, daß es besser ist, die Dinge zu schildern, wie sie sind, als wie man sie zu sehen wünscht.

Spricht man von der Zukunft, welche die Wagnersche Kunst in Frankreich haben oder nicht haben könnte, so darf man in diesem Satze unbedenklich Frankreich mit Paris vertauschen. Die Hauptstadt ist in wissenschaftlicher Beziehung der Kopf des Landes, in künstlerischer das ganze Frankreich vom Scheitel bis zur Sohle. Während beispielsweise in Deutschland die vier Musikmetropolen von Wien*), München, Leipzig und Berlin von ungefähr gleicher Wichtigkeit für das Tonleben unseres Volkes sind, haben Städte wie Bordeaux und Marseille in den musikalischen Angelegenheiten Frankreichs so gut wie gar nicht mitzusprechen; ein in Lyon davongetragener Erfolg nützt einem Komponisten ebensowenig, als ihm eine etwa in Reims erlittene Niederlage schadet. Wer nur immer, sei er schaffender oder ausübender Künstler, ein wenig Talent besitzt, geht nach Paris; verläßt er die Hauptstadt, so hat ihn sein Talent verlassen. Der eingeborene wie der fremde Künstler findet in der Provinz höchstens ein zahlungsfähiges, in der Hauptstadt allein ein urteilsfähiges Publikum und, was damit zusammenhängt, allein eine maßgebende Presse, eine Kritik. Das System der Zentralisation, welches zu derartigen Zuständen geführt hat, ist sicherlich für ein wohlgeordnetes Militär- und Polizeiwesen von großem Nutzen, auf die Kunst angewendet jedoch durchaus vom Uebel; denn dieselbe läßt sich nicht „stramm zusammenhalten", sondern muß sich frei entwickeln. Berücksichtigt man ein solches Naturgesetz nicht, so können unberechenbare Verluste daraus erwachsen. Wenn die französische Kunst im Fortgange des 19. Jahrhunderts nicht das geleistet hat, was sie in der ersten Hälfte desselben zu leisten versprach, so sind die

*) Man gestatte uns, in Wien eine deutsche Stadt zu sehen.

Engherzigkeit der Regierungen und die Eifersucht der Hauptstadt daran schuld. Frankreich hat für die begangenen Fehler schwer büßen müssen; möge man anderwärts das Beispiel beherzigen!

Da demnach die Dinge einmal so liegen, kommen wie für jede Frankreich angehende Kunstfrage, so auch für die einer etwaigen Einbürgerung der Werke Wagners nur die Pariser Verhältnisse in Betracht. Wir haben uns nun zu fragen: Von welcher Art sind die Bühnenkünstler und Musiker, von welcher das Publikum, das wir zur Zeit in Paris vorfinden? Besitzen jene die Fähigkeiten, ein Drama Wagners in einer den Intentionen des Meisters entsprechenden Weise vorzuführen, ist dieses imstande, eine solche Schöpfung zu verstehen und zu genießen?

Wir müssen mit einem Blick auf die Sachlage in Deutschland beginnen.

Die Aufgaben, welche Richard Wagner sich gestellt hatte, waren so gewaltige, daß es selbst seiner flammenden Begeisterung, seiner machtvollen Energie nicht gelang, sie sämtlich zu bewältigen. Selbst wenn er nicht immer und wieder mit Neid und Vorurteil hätte kämpfen müssen, selbst wenn ihm von seiten seiner Zeitgenossen eine thatkräftige Hilfe zu teil geworden wäre, selbst dann hätte er nicht alles durchführen können, was er in Angriff genommen hatte. Ein Leben von der Dauer mehrerer Menschenalter wäre dazu erforderlich gewesen. Vieles durfte er vollenden, manches nur anbahnen. Er schuf die neue Kunst und er versuchte es, Interpreten für diese Kunst zu formen. Er hatte noch die Freude, Dirigenten und Orchestermusiker thätig zu sehen, welche dem von ihm geforderten Vortragsstile gerecht wurden; Künstler dagegen, welche die Vorstellung eines Meister- und Mustersängers, wie sie ihm vorschwebte, zur Wahrheit machten, gab es noch nicht, als er starb. Und es gibt sie auch heute noch nicht. Das liegt in der Natur der Sache. Begabte, leistungsfähige Kapellmeister und Instrumentalisten waren von jeher in Deutschland zu finden; für sie genügte eine Anleitung von wenigen Jahren, um sie mit den Wagnerschen Prinzipien vertraut zu machen. Dagegen war zur Zeit, als man Kräfte für Bayreuth warb, die Gesangskunst in vollständigem Verfalle begriffen; ebenso hatte man es mit Bühnensternen zu thun, deren Allgemeinbildung starke Lücken aufwies. Man sah nun das merkwürdige Schauspiel, wie die Künstler, die einerseits den elementaren Regeln des Singens nicht gerecht werden konnten, die andererseits nicht einmal immer verstanden, was sie deklamierten, sich damit abmühten, „dramatisch“ zu erscheinen. Manch einer arbeitete auf Ver-

vollkommnung hin, ohne mit den Anfangsgründen Bescheid zu wissen. Es soll nicht geleugnet werden, daß einige wenige sich dem Meister mit voller Hingebung zur Verfügung stellten und im einzelnen zeitweilig dem Ideale nahe kamen — leider waren dies meist schon Aeltere und Gereiftere, die sich nicht mehr im Vollbesitze ihrer physischen Mittel befanden. Jedoch ist, der Wahrheit gemäß, festzustellen, daß es, um den bisher immer voreilig angewendeten Ausdruck zu gebrauchen, eigentliche Wagner-Sänger zur Stunde in Deutschland noch nicht gibt, das heißt Sänger, die bei der strengsten Wahrung der musikalischen Schönheitsgesetze der Entwickelung des Dialoges Schritt für Schritt nachzugehen vermögen und sich darüber klar sind, daß Haltung und Gebärde des Darstellers im gesungenen Drama anders sein müssen als im gesprochenen. Es widerspricht unseren Behauptungen nicht, daß Wagner gelegentlich den Träger dieser oder jener Rolle mit Lobeserhebungen überschüttete; man hatte ihm Teilnahme entgegengebracht, was er nicht zu oft erlebte, und er, die enthusiastische Künstlerseele, sparte nicht mit Worten, wenn es galt, sich dankbar zu erweisen. Das war begreiflich. Aber es ändert nichts an den Thatsachen. Wir werden die eigentlichen Wagner-Sänger erst in Zukunft vor uns sehen.

Immerhin ist Aussicht vorhanden, daß dies in nicht allzu ferner Zeit geschieht. Denn wenigstens haben sich die Zustände, den früheren gegenüber, in etwas gebessert. Hier und da ist bereits manche erfreuliche Wahrnehmung zu machen; dieser Sänger weiß schon eine melodische Stelle mit natürlichem Gefühl, schlicht und ansprechend, vorzutragen, jener versteht es, das Gewebe der psychologischen Fäden verständig auseinanderzulegen, ein dritter übt bereits die Kunst, durch sparsame, aber zielsichere Anwendung einfacher und bedeutender Bewegungen den Worten Nachdruck zu verleihen. Das sind, wie gesagt, erst Ansätze, aber immerhin solche, auf Grund deren die mitarbeitende Phantasie des einigermaßen teilnahmsvollen Zuschauers sich wenigstens ein ungefähr richtiges Bild des Gewollten entwerfen kann.

Wie steht es dagegen in Frankreich? Was vermöchten die Sänger zu leisten, welche zur Zeit an den Pariser Bühnen thätig sind?

Wir finden hier zwei Kategorien von Künstlern vor uns, deren Können ein so verschiedenes ist als die Rollenkreise, in welchen sie beschäftigt werden. Auf dem ersten Plan, im Vordergrunde des öffentlichen Interesses stehen die Mitglieder der „Académie nationale de Musique“, einer Gesangsbühne, welche in einen derartigen Verfall geraten ist, daß sie kaum noch den Namen eines Kunstinstitutes ver-

dient. Sie pflegt ausschließlich die Spektakeloper; Befriedigung der Schaulust und anderer Begehrlichkeiten von noch untergeordneterer Art ist das einzige Ziel, welchem sie nachstrebt. Verschwunden ist das Gedenken an Gluck; längst ruhen die Partituren Cherubinis im Staube der Bibliothek. Auch Spontini, der uns einem Halévy und Gounod gegenüber noch unendlich vornehm erscheint, findet heute im Repertoire keine Stätte mehr. Mit Not hat sich Verdi, mit unendlicher Mühe haben sich die jüngeren unter den heutigen Komponisten Frankreichs ein bescheidenes Plätzchen erobert. Als Ganzes betrachtet, ist die „Große Oper" die treue Pflegerin des Meyerbeerschen Erbes, wie die Münchener Bühne die des Wagnerschen ist. Wie hier der Stil, so kommt dort die Stillosigkeit zu Ehren. Die Kulissenreißerei, der vom Ballettmeister geregelte Aufmarsch der Massen: das sind die „dramatischen Effekte", auf welche es abgesehen ist. Und das Musikalische? Nun — wenn man sich eine Musterkarte für alle erdenklichen, heutzutage üblichen Gesangsunarten anlegen will, so muß man einer Reihe von Vorstellungen in der Pariser „Großen Oper" beiwohnen. Was man in Deutschland nur vereinzelt, wenn auch leider stets noch in beträchtlicher Fülle zu hören bekommt, das findet man in diesem Meyerbeer-Theater vereinigt. Schreien, Tremolieren, näselnde Kopfstimme, heisere und ausgesungene Mitteltöne, Uebertreibung des tiefen Brustregisters, überhelle Tonbildung, schlechte Vokalisation, ungleiches Legato, mangelnde Koloraturtechnik, undeutliche Aussprache, doppelt mißverstandener Wagner und dreifach forcierter Verdi: alles dieses erhält man an jener Stelle reichlich zugemessen. Es genügt wohl der einfache Hinweis auf diese eigenartigen Zustände, um den Gedanken, daß man solche Künstler mit einer Wagnerschen Aufgabe betrauen könnte, ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Sänger von ähnlicher Art finden sich ebenfalls in der „Opéra comique"; auch dieses Institut leistet dann wenig Zureichendes, wenn es sich an einem Werke des „großen Genre" versucht. Befriedigendes, mitunter Gutes wird im Rahmen der Spieloper geboten, in der Gattung, welche man als die national-französische bezeichnen muß. Hier wird Liebenswürdigkeit, zuweilen auch Temperament entfaltet; hier befleißigt man sich einer bescheidenen, aber annehmbaren Gesangskunst; hier ist auch die Aussprache lobenswert. Wohlgemerkt: all dies Erfreuliche kommt nur den Werken zu gute, die auf vaterländischer Erde entstanden sind, so daß in diesen Fällen sich die Begabungen und Leistungen der Komponisten wie der Darsteller durchaus entsprechen.

Feierte nicht auch Roger, der, wie die besten Kenner behaupten, allen seinen Landsleuten in der Technik wie im Vortrage überlegen war, seine größten Triumphe in der französischen Spieloper? Ist das nicht wohl in Ueberlegung zu ziehen? Allerdings gibt es heutzutage keine Rogers mehr; dennoch vermag ein Deutscher die entzückende Grazie Aubers, die hinreißende Liebenswürdigkeit Boieldieus erst voll zu erfassen und zu würdigen, wenn er die Schöpfungen dieser Meister in einer Vorführung durch französische Künstler sieht. Er wird sich dann auch darüber klar werden, daß eine „Weiße Dame", ein „Maurer und Schlosser" in der Darstellung durch deutsche Sänger gerade so viel an Wirkung einbüßen, als der „Lohengrin" verlieren würde, wenn man seine Interpretation den in ihrer Weise höchst wackeren Künstlern der „Opéra comique" anvertrauen wollte*). Man stecke dieselben in die schwere deutsche Rüstung: sie werden alles leisten, was man mit Fleiß und Eifer erreichen kann, aber es wird ihnen das abgehen, was der Franzose mit einem außerordentlich treffenden Wort die „envergure" nennt. Diese envergure, der „große Stil", ist aber das für die Aufführung der Wagnerschen Dramen Allerwesentlichste; der deutsche Sänger fängt wenigstens an, ihn zu begreifen, der Franzose dürfte seine Besonderheit nicht einmal verstehen. Gerade aus dem Grunde, aus welchem es — wir können das nicht nachdrücklich genug betonen — unmöglich sein würde, einem deutschen Künstler die Leichtigkeit und Elastizität anzuschulen, ohne welche man der französischen Konversationsoper, dem naturgemäßen Gegenstück zum Pariser Konversationsschauspiel, nicht Herr werden kann. Und weshalb nicht? Weil es an der Naturanlage fehlt. Das Lustspiel Scribes, die Oper Aubers sind für Leute geschrieben, welche sich auf der Bühne so leicht und frei bewegen wie auf der Straße; die Kluft zwischen Kunst und Leben ist bei den Franzosen nicht im entferntesten so tief wie bei Deutschen und Angelsachsen. Dem deutschen Sänger (wie dem Schauspieler) ist dagegen die Bühne immer etwas, für das er sich nicht nur eine Maske, sondern auch stets einen Charakter anschminken muß, selbst wenn er durch täglichen Umgang noch so sehr vertraut mit ihr geworden ist. Sein Kollege an der Seine spielt sich selbst und fühlt sich auf den Brettern so sicher wie bei sich zu Hause, welches er denn auch nach vollbrachtem Spiele ohne allzu große Erschütterung wieder aufsucht. Jener dagegen muß sich jedes-

*) Wir haben es hier nur mit den französischen Verhältnissen zu thun, doch ergibt sich die Anwendung auf die italienischen von selbst.

mal von neuem in die Illusion wieder hineinarbeiten (wie auch der deutsche Zuschauer), wogegen es ihm, wenn er einmal fortgerissen wird, überaus schwer fällt, sich wieder in die platte Wirklichkeit des Alltages zurückzuversetzen. Der Unterschied zwischen König Lear oder Tristan und einem normalen deutschen Reichsbürger ist eben ein unendlich großer, der zwischen Richelieu oder Blondel und selbst dem heutigen Franzosen ein ziemlich kleiner. Mit dem Kostümwechsel sind im letzteren Falle fast drei Viertel der Umwandlung vollbracht.

Alles in allem: das Drama Wagners ist das für den Deutschen, was die Oper der Grétry und Auber für den Franzosen ist: ein nationales Kunstwerk, welches verkümmern muß, wenn man es in ein fremdes Erdreich verpflanzt. Wir stellen diese Namen mit voller Absicht gegenüber; die letzteren repräsentieren nicht nur Talente, sondern Genies, aber Genies, die nur in Frankreich begriffen werden können; denn nur dieses verfügt über die Interpreten, welche Aufgaben solcher Art gerecht zu werden vermögen. Ebenso kann Wagner nur von deutschen Darstellern in angemessener Weise gespielt — und demgemäß auch nur in Deutschland seinem vollen Wesen nach erfaßt werden.

Man ist imstande, sich eine Vorstellung davon zu machen, was man beispielsweise von einer Aufführung des „Lohengrin" in Paris zu erwarten habe, wenn man sich vergegenwärtigt, wie übel den wenigen deutschen Opern, welche ihren Weg nach Paris fanden, bisher mitgespielt wurde. Wir gestatten uns, das Urteil anzuführen, welches einer der angesehensten und, was noch mehr sagen will, einer der wenigen unabhängigen Musikkritiker Frankreichs, der keineswegs zu den unbedingten Wagner-Freunden zu rechnen ist, Herr J. Weber, vor kurzem im „Temps" über die Aufführungen jener Werke gefällt hat. Er sagte: „Noch heute travestiert man den ‚Don Juan', den ‚Freischütz', die ‚Zauberflöte', ohne daß das Publikum sich im geringsten darüber ereifert." Wenn Mozart ein solches Schicksal beschieden ist, wie möchte es dann erst Wagner ergehen! Ein andermal meint derselbe Schriftsteller: „das Duo aus dem ‚Fliegenden Holländer' (II, 6B) gehört auf das Theater, und zwar muß es mit deutschem, verständlich ausgesprochenem Texte vorgetragen werden." Weiterhin spricht er von den französischen Sängern, „welche die Worte wenig oder gar nicht artikulieren und nicht sowohl singen als vokalisieren".

Das ist nur zu wahr. Wir haben unsererseits dieselbe Beobachtung immer von neuem in Konzerten gemacht, in denen größere Abschnitte aus beinahe allen verschiedenen Stilperioden Wagners ent-

nommenen Werken vorgeführt wurden. Die mitwirkenden Sänger waren nicht etwa Mitglieder der „Großen Oper", sie gehörten auch nicht der Truppe der „Opéra comique" an, welche wenigstens mit den leichteren Betonungen des Sprechgesanges*), wie ihn die eigene Nationaloper fordert, Bescheid weiß, für die schwereren aber ganz und gar nicht veranlagt ist — nein, es waren Künstler, die mit der Bühne gar keine Fühlung haben und von einem der Bayreuther Sache mit Leib und Seele ergebenen Dirigenten sorglich vorher eingeschult wurden. Schreiber dieser Zeilen hat die Musik der betreffenden Szenen notengetreu mitsamt dem deutschen Texte im Kopf; er konnte also seine ungeteilte Aufmerksamkeit der Ausführung zuwenden. Zu seinem Bedauern mußte er die Wahrnehmung machen, daß trotz aller aufgewendeten Mühe ein befriedigendes Resultat im künstlerischen Sinne nicht erzielt wurde, da, ganz abgesehen von dem befremdlichen und stets unbefriedigenden Eindruck, welchen auch die beste Aufführung von Bühnenwerken im Konzertsaale hinterläßt, es fast nur bei Kraftstellen oder starken Ritardandi möglich war, den Text zu vernehmen. Was soll aber der Hörer mit der herrlichsten Musik anfangen, wenn ihm das Wort, welches in gleichem Maße wie das Bühnenbild die notwendige Ergänzung zu jener darstellt, unverständlich bleibt? Dazu diese allen Schönheitsgesetzen hohnsprechende Gesangsmanier! Was wir zu hören bekamen, war entweder ein trockenes Parlando, mit welchem „deklamatorische" Wirkungen erzielt werden sollten, oder ein unerträgliches Ziehen und Dehnen, das augenscheinlich dem Zweck dienen mußte, das Wesen der „Wagnerschen Kantilene" zu versinnbildlichen. Jedenfalls wurde es uns bei dieser Gelegenheit klar, daß

*) Das ältere „Chanson", dann weiterhin das neuere „Couplet" sind in der That auch auf eine Art des freilich von dem Wagnerischen sehr verschiedenen Sprechgesanges zugeschnitten; um sich die richtige Vorstellung davon zu machen, thut man am besten, an das deutsche Singspiel früherer Zeiten zu denken. Umgekehrt geht durch das ganze französische Schauspiel, vom einfachen Volksstücke an bis zur „comédie" de Mussets und zur „tragédie" Corneilles und Viktor Hugos ein melodramatischer Zug — nicht ein dramatisch-musikalischer, wie durch eine Anzahl von Szenen Goethes, Schillers und Shakespeares. Der Unterschied ist wieder einmal sehr charakteristisch; gerade weil die Grenzlinien zwischen der dramatischen und der im engeren Sinne lyrischen Bühne in der französischen Litteratur nicht so streng gezogen sind, gerade weil die Vermischung der Künste dem Volkscharakter entspricht, dürfte die Verschmelzung auf weniger Anerkennung zu rechnen haben.

auch die Idee, für die neue Richtung in Paris eine neue Bühne zu gründen, eine verfehlte sei; man unternehme es, für dieselbe völlig frische, noch durch keine bösen Gewohnheiten verdorbene Sänger heranzubilden, und man wird sich davon überzeugen, daß die französischen Kehlen für die unendliche Melodie von Natur aus nicht veranlagt sind.

Aber wir haben über den „französischen Wagner" noch ein kräftig Wörtlein zu sagen. War es unter Umständen, wie den oben beschriebenen, dem in ängstlicher Beklemmung lauschenden Hörer schließlich geglückt, eine Periode wortgetreu zu erfassen, so überzeugte er sich stets wieder davon, wie schlecht sich, ungeachtet der außerordentlichen Bemühungen des Uebersetzers, die Wagnersche Poesie in der französischen Uebersetzung ausnimmt, wie ihr Bestes, die kraftvolle Gedrungenheit wie die schlichte Innigkeit, verloren geht, weil die französische Sprache nun einmal den adäquaten Ausdruck für die Art, in der der Deutsche empfindet, nicht besitzt. Nur ein Beispiel dafür. Gleich zu Beginn der Liebesszene des dritten Aktes spricht Lohengrin die Worte: „Elsa, mein Weib". In der Uebersetzung lautet das: „Elsa, dis-moi". Das wirkt unglaublich nüchtern; es ist Konversationston, aber keine Poesie. Der Franzose nimmt daran keinen Anstoß; es würde ihn ebensowenig stören, wenn der Schwanenritter seine Gemahlin mit „Madame" anredete, wie dies etwa den Racineschen Heldinnen zu begegnen pflegt. Aber er fühlt auch nicht, er könnte es beim besten Willen nicht fühlen, was uns diese Stelle ist. Es müßte denn sein, daß er sich nach Möglichkeit mit dem Deutschen vertraut machte und dann den Auftritt im Original läse oder hörte. Selbst dann aber bliebe ein „Rest, welcher nicht aufgeht". Angenommen, der Uebersetzer hätte statt „Elsa, dis-moi" geschrieben „Elsa, ma femme", so wäre der Dichtung damit noch weniger gedient gewesen. Denn dem Franzosen ist „ma femme" eben etwas anderes als dem Deutschen „mein Weib". „Mein Weib" bezeichnet das, wofür man ausschließlich lebt, „ma femme" etwas, mit dem man „sich arrangiert" — in allen Ehren. Die Sprache eines Volkes ist der treue Spiegel seiner Kultur, seiner Lebensgewohnheiten. Vielleicht mochte auch der Uebersetzer im angezogenen Falle herausgefühlt haben, daß sich die bezüglichen Begriffe nicht decken; was sollte er thun? Die melodische Linie konnte nicht verändert, der Charakter der Anrede nicht entstellt werden; es blieb ihm also nichts übrig, als einige gleichgültige Worte zu wählen, die dem Sinn der Stelle nicht entgegen, aber auch ganz ungeeignet sind, die Poesie derselben wiederzugeben.

Ließ sich das Unternehmen, den „Lohengrin" ins Französische zu

übertragen, nur mit Preisgebung einer Anzahl individueller Schönheiten ermöglichen, so trägt die Uebersetzung der Nibelungendichtung vollends den Stempel des Widersinnigen an sich. Der Bearbeiter, Herr Viktor Wilder, dessen Umsicht und Fleiß nicht genug zu rühmen sind, hat sicherlich alles gethan, was er thun konnte; wir glauben nicht, daß es möglich wäre, Besseres zu geben, als er geliefert hat; aber er ist am Unerreichbaren gescheitert. Das denkbar größte dichterische Genie könnte der Aufgabe nicht gerecht werden. Man bedenke, daß das Bedeutendste, was in Frankreich auf dem Gebiete der Tragödie geleistet wurde, in dem Versmaße zur Geltung kam, das im vornherein der üppigsten Rhetorik den weitesten Spielraum bot, daß die wenigen körnigen Schlagworte aus „Horace", „Cinna", „Cid" gerade ihrer Seltenheit wegen so berühmt geworden sind. Glaubt man wirklich, daß ein Idiom, dessen eigenster Natur der Alexandriner entspricht, das Material hergeben könne, um eine auch nur leidliche Nachahmung des Stabreimes zu bewerkstelligen?

Wir bitten den Leser, die Gegenprobe zu machen. Er versuche es, auch nur zehn Verse Molières mit strenger Wahrung des Metrums und mit getreuem Festhalten des Wortsinnes ins Deutsche zu übertragen; er wird sehen, daß es unmöglich ist, einer deutschen Periode den Charakter der graziösen Leichtigkeit, der tadellosen Eleganz zu geben, der das vornehmste Merkmal der französischen Sprache bildet und der in den Komödien des unvergleichlichen Lustspieldichters noch bestechender hervortritt als in den vorzüglichsten Schriften seiner landsmännischen Prosaiker. Eleganz und Leichtigkeit sind nun wiederum Eigenschaften, die der deutschen Sprache fehlen; die „élégance" ist etwas ganz anderes als die ihr noch zunächst stehende „Anmut" — diese wieder etwas Verschiedenes von der doch nicht weit abliegenden „grace". Aehnlich verhält es sich mit ganzen Sätzen, ähnlich mit größeren Satzgefügen. Es genügt die Gartenszene aus Goethes „Faust" in der Uebersetzung des Gérard de Nerval zu lesen, um sich davon zu überzeugen. Gehen wir darnach auf die Worte des Erdgeistes über, so wächst unser Unbehagen zusehends; an solchen Stellen, an denen in wenigen Worten unendlich viel zusammengedrängt ist, überzeugt man sich am besten von der Unmöglichkeit, eine poetische Gedankenreihe durch die Sprache Voltaires in knappen Formen wiederzugeben. Es bedarf nach diesem Beispiel nicht mehr der eingehenden Begründung dafür, daß ein Auftritt, wie der zwischen Wotan und Erda im „Siegfried", in der Uebertragung unfehlbar zur Karikatur werden muß. Wir glauben mit dem Vorstehenden diese Seite der Frage hinlänglich be-

leuchtet zu haben und wollen nur noch in Kürze bemerken, daß Shakespeare in der französischen Uebersetzung gerade so viel verliert als Goethe und Wagner, wogegen eine angemessene Uebertragung des letzteren in das ungeachtet des großen Vokalreichtumes doch immer kräftige und markige Englisch noch weit besser zu ermöglichen ist, ohne daß dem Original dadurch erheblicher Abbruch geschähe.

Aus unseren bisherigen Betrachtungen ergab es sich, daß teils auf Grund der Eigentümlichkeit des französischen Sprachcharakters, teils auf Grund der besonderen Veranlagung der französischen Bühnenkünstler eine angemessene Wiedergabe des wichtigsten Partes im Gesamtkunstwerke, des vokalen, auf Pariser Bühnen nicht zu erreichen sei. Wie sieht es nun mit dem instrumentalen aus?

Um eine Wagnersche Partitur korrekt zu Gehör zu bringen, bedarf es eines Orchesters, welches den großen symphonischen Stil zu beherrschen und, je nach den Erfordernissen der Handlung, sich bald diskret dem Gesange unterzuordnen, bald in ungehemmtem Ausströmen seiner unendlichen Kräfte den vollen Glanz aller instrumentalen Mittel zu entfalten fähig ist. Ferner bedarf es dazu eines Dirigenten, der nichts weniger sein darf als ein einseitiger Musiker und mit dem Szenischen ebensogut Bescheid wissen muß als mit dem Musikalischen, der, wenn wir die in den Zeiten der früheren theatralischen Arbeitseilung üblichen Fachbenennungen gebrauchen wollen, zugleich Kapellmeister und Regisseur sein soll. Sind solche Leiter, sind solche Orchester in Paris vorhanden?

Der französische Instrumentalist unterscheidet sich durchschnittlich in zwei Hauptpunkten von dem deutschen; auf der einen Seite verfügt er über eine zuverlässigere und besser durchgebildete Technik, welche es ihm ermöglicht, zu einer größeren Präzision des Ensembles sein Teil beizutragen; auf der anderen entbehrt er bei aller Begabung für eine edle, gesangsmäßige Darstellung doch jene Wärme des Gefühlsvortrages, durch die der meist mangelhaft vorbereitete und in der Beschränktheit eines engherzigen Musikantenphilisteriums oft lässig und unzuverlässig gewordene deutsche Kapellist seine Schwächen wieder wett macht. Jener ist ein besserer Begleiter als sein deutscher Kollege, ein Vorzug, welchen er in den Opern älterer Schreibart, in denen das Orchester beinahe stets subordiniert ist, zum außerordentlichen Nutzen der Gesamtaufführung bethätigt. Alles dagegen, was sich jeweilig über das Niveau des gleichmäßig dahinfließenden Akkompagnements erheben soll, behandelt er als „konzertant"; eine besondere, einem bestimmten Instrumente zugewiesene Phrase dünkt ihm vom Komponisten nicht deshalb

niedergeschrieben zu sein, um die musikalische oder dramatische Wirkung des Ganzen zu heben, sondern um ihm, dem ausgezeichneten Soloviolinisten oder Flötisten des Orchesters, Gelegenheit zu geben, mit seiner Fertigkeit Staat zu machen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die unausgesetzte Beschäftigung mit ganz- oder halbmeyerbeerschen Opern diesen Glauben in ihm erweckt hat; denn jene Werke sind in der That darauf zugeschnitten, um Illusionen dieser Art zu erzeugen.

In ihnen und in den Werken der national-französischen Schule hat er bisher als vorzüglicher Künstler seinen Wirkungskreis gefunden. Jetzt tritt auch an ihn die Wagner-Frage heran. Das Wagnersche Orchester ist nicht, wie das der älteren Oper, dem Gesange untergeordnet, sondern es soll, bei aller den Singstimmen gegenüber zu beobachtenden Diskretion, doch, dem Willen des Komponisten und der Natur seiner Werke gemäß, im Verein mit jenen als ein ihnen koordinierter Faktor thätig sein. Zugleich sind die einzelnen Instrumentalkomplexe individualisiert; will man die Idee, daß dem Orchester im neuen Drama eine Rolle ähnlich der des antiken Chores zufiele, noch weiter ausspinnen, so könnte man sagen, daß diesen verschiedenen Gruppen die Rollen der einzelnen Chorführer angewiesen wären. — Man lege nun dem französischen Orchestermusiker die Stimme zur „Walküre" aufs Pult; was ergibt sich? Seine Schneidigkeit, seine unerschütterliche Sicherheit kommen ihm für die oft so schwierigen Einsätze, für die mannigfaltigen rhythmischen Rückungen zu gute (wir haben das Walhallthema von den Bläsern seit Bayreuth nie so präzis intonieren gehört wie in den Konzerten des Herrn Lamoureux), aber im übrigen spielt er, da es ein Akkompagnement im älteren Sinne fast nicht oder gar nicht mehr gibt, alles von Anfang bis zu Ende „konzertant", „con bravura". Das gibt nun einen ganz kolossalen Vollklang, dessen überschüssige Tonstärke jedoch selbst der verständigste Dirigent kaum herabdämpfen kann; denn mit dem „leiser spielen" ist es nicht gethan.

Der Pariser Kapellist kennt das gesangvolle, aber nicht das gefühlsgesättigte Piano; sein Ton hat nicht sehr viel Wärme, aber außerordentlich viel Glanz, was seinerseits wieder durch die natürlichen Anlagen und die diesen entsprechende Schulung bedingt ist. Dämpft man diesen Glanz ab, so bleibt nur die matte, farblose Tongebung des Akkompagnements übrig; die Mittel- und Mischfarben für den Ausdruck der verhaltenen Leidenschaft, der schüchtern sich regenden Hoffnung, der leise anhebenden Klage sind auf der Palette des Künstlers nur in unzureichendem Maße vorhanden. Es ist nichts Duftigeres und

Zarteres denkbar als die Leistung des Conservatoire-Orchesters, wenn es das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer" begleitet — es schlägt in der Delikatesse des „reinen Akkompagnements" selbst die besten deutschen Orchester von Wien, München und Dresden —, wogegen Stücke aus den späteren Perioden Wagners, das heißt solche, in denen das Orchester mit Sängern zusammenwirkt, von einer großen Pariser Kapelle vorgetragen, stets unter dem „Ueberstark" oder „Ueberleise" der Tongebung zu leiden haben. Wir wollen nicht behaupten, daß es unmöglich wäre, den französischen Musiker in Zeit und Weile mit dem Stil des Gesamtkunstwerkes mehr vertraut zu machen; er ist geistig reger als der deutsche, hat einen weiteren Gesichtskreis wie derselbe, da er eine bessere allgemeine Bildung besitzt, und wird daher vielleicht durch seine größere Intelligenz das erreichen, was auf dem Gefühlswege sich anzueignen ihm schwerer fallen dürfte. Aber darüber möchte noch einige Zeit vergehen. Der Verstand arbeitet langsamer wie das Herz.

Es käme dann freilich immer noch darauf an, daß in Zukunft einer oder der andere einheimische Dirigent hervorträte, welcher nicht nur selbst mit den Partituren Wagners aufs genaueste Bescheid wüßte — an fleißigen Musikern dieser Gattung ist kein Mangel —, sondern der sich auch als geeignet erwiese, seine Untergebenen an den richtigen Vortrag des neuen Stiles zu gewöhnen. Bis heute ist ein solcher Führer noch nicht vorhanden. Die Chefs der großen Theaterorchester sind mehr oder weniger geschickte Routiniers; wie sie, noch dem alten Gebrauche zufolge, den Violinbogen anstatt des Taktstockes führen, so sind sie im Grunde nicht viel mehr als die Vorgeiger ihrer Leute. Feineres musikalisches Verständnis und mehr Sinn für eine poesieerfüllte Darstellung haben die Leiter der großen Konzerte: aber — wir können nicht umhin, es bei aller Hochschätzung ihrer an sich gewiß nicht geringen Verdienste festzustellen — sie besitzen alle nicht die rechte Fühlung mit der deutschen Musik. Wir sind weit davon entfernt, ihnen einen Vorwurf daraus zu machen; es kann eben niemand über seine Natur hinaus. Wie der ungarische Musikant in die cisleithanische Musik immer die berechtigten Eigentümlichkeiten seines vaterländischen Accelerando und Ritardando hineinträgt, so gibt der französische Dirigent den Tonstücken eines Beethoven, Weber und Wagner stets den Schliff der nationalen, oft etwas raffinierten Eleganz. Haydn leidet unter solcher Behandlungsweise noch am wenigsten, obschon es uns wunderlich anmutet, wenn dem gemütlichen Humor des Altmeisters dann und wann eine pikante Vortragsnüance à la Herold beigemischt

wird. Mozart kommt schon schlimmer weg, besonders in seinen langsamen Sätzen; der Franzose kennt die Sentimentalität nicht; er hat dafür das „sentiment". Das deckt sich keineswegs. Mehr wie befremdlich nimmt sich jedoch Beethoven im Pariser Frisiermantel aus. Dabei wird auf das Studium der neun Symphonien ein Eifer, eine Hingabe verwendet, wie sie anderswo nicht zu finden sind. Kein französischer Dirigent würde sich unterfangen, eines dieser Werke ohne die gründlichsten, jedesmal erneuerten Vorstudien spielen zu lassen; wollte er den Versuch machen, es nach einer flüchtigen Probe oder selbst ohne dieselbe „einzuwerfen, da man die Sache ja erst im vorigen Jahre gemacht habe", so würde er von seinen eigenen Musikern im Stich gelassen werden. Dennoch haben wir solch improvisierten Aufführungen in Deutschland beigewohnt, welche uns hinrissen, wogegen wir bei Pariser Reproduktionen, die in technischer Beziehung, in Rücksicht auf Sauberkeit, Deutlichkeit und Exaktheit makellos waren, nie recht warm wurden. Was ist die Ursache davon? Immer wieder dieselbe: die Eigentümlichkeit, wenn man will, die Schranke der nationalen Begabung. Das gewaltige Pathos Beethovens spricht nicht mit solcher furchtbaren Deutlichkeit zu den Franzosen wie zu uns; gerade die Sätze, in welchen der Tragiker in seiner vollen Größe erscheint, werden am ehesten mißverstanden. Der erste Teil der C-moll-Symphonie wird von allen Pariser Dirigenten zu rasch genommen, wie wenn er nur als Vorspiel zu betrachten sei und das eigentlich Bedeutsame der Tonschöpfung erst mit dem Andante beginne. Dafür wird dann allerdings das Thema des letzteren mit wunderbar feinen dynamischen Uebergängen gespielt. Aber der zarte Beethoven ist nur die Ergänzung zum strengen, und man kann wohl eine Lücke, aber keinen leeren Raum ergänzen. Noch belehrender ist es, aufmerksam zu verfolgen, wie man drüben den ersten Satz der „Neunten" interpretiert. Welcher deutsche Musiker kennt nicht jenen Passus in Wagners Broschüre „Ueber das Dirigieren", worin der Meister bekennt, im Jahre 1839 so bedeutsame Anregungen für den Vortrag dieser Symphonie durch eine Pariser Aufführung derselben erhalten zu haben, und welcher würde nicht einer Darbietung des Wunderwerkes am gleichen Ort und unter gleichen Verhältnissen mit größter Spannung entgegensehen? Je nun — es muß sich wohl in dem halben Jahrhundert, das mittlerweile verflossen ist, manches geändert haben. „Das richtige Erfassen des Melos" — ja, wo ist es geblieben? Was heute geboten wird, ist ein in sich Widerspruchsvolles, nichts weniger wie

Einheitliches; bald gewahren wir noch eine leise Reminiszenz an die gesangsmäßige Darstellung der alten Schule, bald tritt ein Bestreben hervor, „charakteristisch" zu interpretieren. Daraus ergibt sich dann ein fortwährendes Schwanken und Vibrieren des Tempos, welches nervös erscheint und der äußere Ausdruck eines Kampfes zweier Stilarten ist, die sich weder durch gegenseitiges Entgegenkommen noch durch ein bedingungsloses Unterordnen der einen unter die andere je verschmelzen lassen werden.

Wir haben die Beethoven-Frage eingehender besprochen, weil sie mit der Wagner-Frage auf das innigste zusammenhängt; was wir weiter oben den großen symphonischen Stil nannten, das begreift eben den beseelten, großzugigen Vortrag Beethovenscher wie Wagnerscher Werke in sich. Wer dem Geiste der ersteren nicht gerecht wird, der vermag es auch nicht, den der letzteren zu erfassen und in der Darstellung herauszuarbeiten. Es ist demzufolge selbstverständlich, daß eine Pariser Ausdeutung Wagnerscher Partituren unter denselben, jede Einheit zerstörenden Verlegenheitstempi leidet, wie eine solche der Tondichtungen des anderen Symphonikers. Dazu kommt, daß Wagner, da die Individualität seines Dramas es so erheischt, die Mittel- und modifizierten Tempi bevorzugt, während dem heißblütigen und unruhigen Naturell des Franzosen am meisten die Skala vom Allegro zum Prestissimo entspricht (comédie), neben welcher dann noch für eine gewisse schläfrige Erhabenheit ein knapper Platz bleibt (tragédie.) Kommen demnach Abschnitte aus den Dramen Wagners zur Aufführung, die für eine Weile das vorzugsweise Festhalten desselben Zeitmaßes verlangen, so werden solche entweder übereilt oder verschleppt. „Tannhäusermarsch" und „Walkürenritt" werden ebenso überhastet, als Szenen aus dem „Lohengrin" (III, 2) und der „Walküre" (I, 1) bis ins Maßlose gedehnt*).

Ziehen wir die Summe unserer bisherigen Betrachtungen, so stellt

*) Es ist hier der Ort, eines Mannes zu gedenken, welcher seinen Landsleuten die Kunst Bayreuths mit hingebungsvollem Eifer zu vermitteln sucht. Charles Lamoureux ist eine ideale Natur, der kein Opfer zu groß ist, sofern sich ihr nur die geringste Aussicht zu eröffnen scheint, einem edeln Ziele näher zu kommen. Seine eiserne Energie, seine unermüdliche Thatkraft sind bewunderungswert; wenn dennoch das, was er erreicht, nicht das ist, was er erreichen möchte, so liegt dies nur daran, daß auch er nicht über sich hinaus kann. Aber dessenungeachtet ist es unsere Pflicht, seinem Streben die höchste Anerkennung zu zollen, und wir sind überzeugt, daß auch die Zukunft diesem wackeren Streiter einen Platz im goldenen Buche der Idealisten gönnen wird.

sich heraus, daß die Aussichten, stilgerechte Aufführungen Wagnerscher Dramen in Paris zu ermöglichen, verschwindend geringe sind. Es ist weder auf die französischen Sänger, noch auf die Instrumentalisten, noch auf die Dirigenten zu rechnen. Am besten dürften sich vielleicht noch die Pariser Dekorationsmaler mit der Aufgabe abfinden, welche ihnen bei einer versuchsweisen Verpflanzung des Gesamtkunstwerkes auf gallischen Boden zufiele. Sie sind ihren deutschen Vettern in Apoll weit überlegen. Die letzteren begnügen sich mit der gröbsten Pinselei, sofern ihre unsterbliche Leinwand nur feuersicher imprägniert ist, während jene ernsthafte Studien machen und ihren Arbeiten nicht selten einen poetischen Charakter zu geben verstehen. Nur zeigen sie einen allzu starken Hang zum Glänzenden; ferner kommt bei ihnen über der peinlichen Ausgestaltung der Einzelheiten häufig der Totaleindruck zu kurz — Umstände, welche ihre eventuelle Mitarbeiterschaft wieder weniger wünschenswert erscheinen ließen. Denn die Wagnerschen Dramen erfordern eine Ausstattung, die weder durch unnützen Prachtaufwand blenden noch durch das zur Schau getragene Bestreben, die Wirklichkeit bis ins kleine und kleinlichste nachzuäffen, den Zuschauer von der Hauptsache ablenken soll, die vielmehr nur darauf hin zu berechnen ist, eine edle Gesamtwirkung zu geben und die Phantasie des Zuschauers zur Mitthätigkeit anzuregen. Es erscheint immerhin zweifelhaft, ob es gelänge, sich mit dem französischen Künstler über das Berechtigte solcher Anforderungen zu verständigen. Sollte dies aber selbst zu erreichen sein, so hätten wir freilich einen schönen Rahmen für das Kunstwerk; leider müßte derselbe leer bleiben, da die Musiker fehlen, welche ihn ausfüllen könnten.

Wie aber, wenn man es mit einem deutschen Kapellmeister, mit deutschen Sängern versuchte? — eine Frage, welche in der letzten Zeit des öfteren aufgeworfen wurde. Wir müssen wiederum eine Illusion vernichten. Eine deutsche Bühne ist in Paris ebenso unmöglich, wie eine französische in Berlin oder Wien möglich ist*). Das Französische ist nicht nur Weltsprache, sondern auch im besonderen das „Volapük" der modernen Gesellschaft, einer sozialen Gestaltung, die, man mag über sie denken wie man will, nun einmal besteht und in allen bedeutenden Städten Europas hinreichend stark ist, um ein Theater zu füllen. Das Deutsche dagegen ist eine Sprache, welche diesseits des Rheines aller-

*) Wir sagen: möglich. Ob ein solches Institut den Interessen der deutschen Kunst förderlich wäre, ist eine andere Frage.

dings einem größeren Bruchteil des Volkes, jenseits desselben aber fast allein den Generalstabsoffizieren und einigen Professoren der Philosophie bekannt ist; man könnte also unseren westlichen Nachbarn ebensogut etwas in chaldäischer als in deutscher Sprache vorsingen lassen. Da nun die Wagnersche Musik so geartet ist, daß sie ohne die Ergänzung des zugehörigen Wortes unverständlich bleiben muß, so ist nicht einzusehen, was durch ein Experiment, wie das angedeutete, für ein Nutzen gestiftet werden soll. Allerdings verstanden die Pariser auch den „Text der Gesänge" nicht, als ihnen ehedem durch Italiener die „Traviata" vorgeführt wurde; aber sie hatten die Kameliendame in der Ursprache gehört und merkten bald, daß die Toilette einer der wichtigsten Faktoren im Gesamtkunstwerke der Patti sei. Ja — wenn Brunhilde noch Diamanten tragen könnte, dann fände sie sicher eine anteilsvolle Zuhörerschaft!

Ohne eine solche ist nichts auszurichten — weder im beschaulichen Neustrelitz, noch in der weltlichen Millionenstadt.

Denn selbst für den Fall, daß wir durch die Prüfung, welcher wir die Leistungsfähigkeit der französischen Künstler unterzogen, ein den Wünschen der stets begeisterten, aber nicht immer logisch denkenden Propagandisten mehr zusagendes Resultat gefunden haben würden, selbst dann hätten wir noch ein Anderes, nicht minder Wichtiges in Betracht zu ziehen: die Vorbildung und den Geschmack des Pariser Publikums. In den Fragen der Entwickelung einer Kunst handelt es sich stets nur um die wenigen, in den Fragen ihrer Ausbreitung aber um die vielen; wenn auch die Neigungen der letzteren dem schaffenden Künstler weder förderlich noch hinderlich sind, so entscheiden sie doch darüber, ob er mit seinen Werken nicht nur den Lorbeer der Ewigkeit, sondern auch das papierene oder selbst klingende Lob der Zeitlichkeit einerntet.

Jedwede ernsthafte oder gar ideale Bestrebung, welche mit der Kunst, im besonderen mit dem Theater im Zusammenhange steht, hat in Paris schon im vornherein auf eine starke und höchst einflußreiche Gegnerschaft zu rechnen. Paris ist nicht allein eine französische, es ist auch eine internationale Stadt. Jahraus, jahrein strömen Tausende dorthin; ein kleiner Bruchteil, um sich über das Originale einer selbst in ihrem Verfalle noch hochbedeutenden Zivilisation zu unterrichten; die überwiegende Mehrzahl, um den Zerstreuungen nachzugehen, welche das gelobte Land des Luxus und des Vergnügens stets in reichhaltigster Auswahl und im allerneuesten Tagesgeschmack feilhält. Aus der außerehelichen, aber durch die Gewohnheit geheiligten

Verbindung des internationalen mit dem pariserischen Elemente geht nun die Mode hervor, welche den direkten Gegensatz des Stiles in sich verkörpert. Letzterer vertritt das Prinzip der gesunden Entwickelung, erstere das Prinzip der Prinziplosigkeit; für diese beiden ist auf demselben Boden kein Raum. Sie können keinen Vertrag miteinander schließen; sie können sich nur auf Leben und Tod bekriegen. Und der Ausgang eines solchen Kampfes ist nicht zweifelhaft; der Stil hat in Paris nur eine kleine Anzahl von Anhängern, die noch dazu nicht einmal ihre volle Kraft einzusetzen vermöchten, da sie nicht für eigene, sondern für fremde Güter kämpfen würden; die Mode dagegen hat fast das gesamte Gebiet in Besitz und erhält stündlich aus allen fünf Weltteilen Scharen von frischen Hilfstruppen. Was wäre diesen Bayreuth, was ist diesen ein überhaupt irgendwie geartetes Ideal? Nichts, und weniger als nichts in einer Stadt, welche sie aufsuchen, um sich durch den Genuß zu betäuben und in der Betäubung den Ernst des Lebens nicht fühlen zu müssen. Es steht dahin, ob sie auf diesem Wege ihren Optimismus retten, jedenfalls aber sind sie zahlende Theaterbesucher, mit denen die Kunstspekulanten, vulgo Theaterdirektoren (die erlauchten Vorbilder „deutscher" Impresarii), mit denen in weiterem Sinne das Wirtschaftsleben der Riesenstadt zu rechnen hat. Werden sie, für deren Geschmack die national-französische „Opéra comique" mit ihrem leichten, aber durchaus einheitlichen und in seiner Art vortrefflichen Stilgefüge nicht ausreichend pikante Reize enthält — falls sie nicht aus Veranlassung der dekollettierten Abonnementstage ein indirektes Interesse an ihr nehmen —, werden sie auf die mehr geistigen Freuden des Grales begierig sein? Das wäre kaum zu erwarten — sie müßten denn einmal im Wagnertheater den eigenartigen Reiz suchen, welchen dem von Hetären umschwärmten Boulevardier das ausnahmsweise Gespräch mit einer anständigen Frau bietet.

Arm in Arm mit diesem Weltbürger, welchen der Einheimische seines Geldes wegen ebensosehr schätzt, als er ihn um seines Talmi-Parisismus willen verachtet, gewahren wir dann den eigentlichen Pariser, einen offenen, oft witzigen und stets frivolen Kopf. Als vornehmsten Grundzug seines Wesens bezeichnet er selbst die „alte französische Fröhlichkeit", bringt jedoch auch dem Ernste in Leben und Kunst eine gewisse Duldung entgegen, weniger deshalb, weil er ihn an sich liebt, als darum, weil er ihn als angemessenen Kontrast zur nationalen Heiterkeit zu schätzen weiß. Allerdings zieht er es vor, daß dieser Ernst nur ausnahmsweise zu Worte komme; er verzeiht ihn in der

bildenden Kunst, aber er fürchtet ihn im Theater. Für ihn gilt heute wiederum der alte, unsinnige Satz: der Dichter solle nicht belehren, sondern unterhalten. Daß es außer dem „prodesse“ und „delectare“ noch ein Drittes gibt, was der Künstler anstreben könne, nämlich die Erhebung des Zuhörers, weiß er nicht oder will es nicht wissen, trotzdem er den Aristoteles mit großer Vorliebe citiert. Er wußte es noch in den Zeiten, in welchen der französische Geist wahrhaft produktiv war, in welchen es ebensowenig an schöpferischen als an kritischen Genies mangelte, welche für den idealen Beruf des Theaters mit ebensoviel Schärfe als Wärme eintraten.

Dazumal war es die Kunst, welche der Gesellschaft ihren Stempel aufdrückte. In unseren Tagen besteht das umgekehrte Verhältnis. Heute herrscht in Frankreich die Gesellschaft über die Kunst, gerade so wie sie, die allgebietende, über den Staat, über die Wissenschaft und selbst über die Religion regiert. Wer eine solch ungeheure Macht besitzt, muß entweder ganz der Menschenliebe oder ganz der Selbstliebe leben. Die französische Gesellschaft hat sich der letzteren zugeschworen; sie ist die Hoheprieſterin des Egoismus. Glänzen und Genießen ist ihr Zweck; Heucheln und „Handeln“ ihre Mittel. Auf das Forum gehen — weshalb nicht? Ueber dasselbe hin führt die Straße zum Kapitol. Die Kunst beschützen — weshalb nicht? Zwischen den Kulissen hin läuft der Pfad zum Tempel des Plutus.

Die Kunst ist im modernen Frankreich einer der Fußschemel, mit Benutzung dessen man zu den gesellschaftlichen Höhen emporsteigt. Natürlich muß derselbe recht bequem, für die körperlichen Verhältnisse des Anstrebenden nicht zu hoch sein: weg also mit der Tragödie, die ein gar hartköpfiges Ding ist und nicht duldet, daß man ihr den Fuß auf den Nacken setzt! Was sind den Heutigen die Heroen der Litteratur, was ein Racine, was ein Corneille? Selten schreiten sie über die Szene des nationalen Theaters, fast noch seltener als Schiller und Goethe über die Bretter der deutschen Hofbühnen. Allerdings ist der Franzose schon durch bald zwei Jahrhunderte von seiner klassischen Periode geschieden, während wir uns bereits den elektrischen Theatersonnen eines Sardou und Dumas zuwenden, noch ehe das Nachleuchten des Goetheschen Weltgestirnes am Horizonte verblichen ist. Aber obwohl wir uns der Gedenktage unserer Meister kaum noch erinnern, so beschleicht uns doch zuzeiten die heilsame Furcht, daß nicht einmal der Schatten des Olympiers sich mit kühnem Satze über den Acheron schwänge und als furchtbares Rachegespenst die Krämer von den Stufen des Altars zurückscheuche, den ihm zu weihen er selbst der einzig

Würdige war. Drüben dagegen wirft man wohl noch einige Rosen auf das Grab eines großen Toten, aber dieses Opfer wird mit einem ironischen Lächeln dargebracht. Die Spende ohne Duft und Schmelz gilt nicht dem Dichter, sondern der Dichtung, die Frau Mode, Totengräberin und Hochzeiterin in einer Person, in der Epoche des Naturalismus zu ihrem Vater ins Grab gesenkt hat. Dort ruhen sie nun bei einander; um den einsamen Hügel aber schleichen einige kümmerliche Gestalten mit erloschenen Augen und schlotternden Knieen: die letzten Tragöden Frankreichs.

Solange sich indessen die ernste Muse auf dem Boden des „Théâtre français" noch heimisch fühlen durfte, war sie stets mit der Trikolore umgürtet. Goethe, Schiller, Lessing leben für die Franzosen kaum in der Litteraturgeschichte, auf ihrer Bühne sind sie Fremdlinge. Kleist und Grillparzer — wer kennt sie jenseits der Vogesen auch nur vom Hörensagen? Das spanische Drama — o gewiß, man hat in den Vorreden Corneilles gelesen, wie er jener unerschöpflichen Fundgrube etliche dankbare Stoffe entnommen habe; indessen fühlen sich seine Landsleute wenig geneigt, ihrerseits etwa einem Calderon Gastfreundschaft zu gewähren. Das traurigste Kapitel des Buches von der Mißachtung des Nichtfranzösischen betrifft jedoch Shakespeare. Nicht daß er so überaus selten zu Worte kommt, ist bedauerlich, sondern daß man ihn, wenn man ihm ausnahmsweise ein bescheidenes Plätzchen einräumt, in der elendesten, barbarischesten Manier verstümmelt. Das nennt man dann „eine den Erfordernissen der französischen Bühne entsprechende Bearbeitung". Der Deutsche kürzt, der Franzose bearbeitet; letztere Pietätlosigkeit ist doch wohl noch etwas ärger. Vielleicht werden bei Wagner, der ja auch den Erfordernissen der französischen Bühne so gar nicht entspricht, beide Methoden in Anwendung gebracht werden, vielleicht auch noch eine dritte. Was für eine herrliche Figur ein verkürzter, ausgereckter und nach dem Rezept der drei Beschränktheiten zurechtgestutzter „Lohengrin" wohl machen würde! Vielleicht komponiert einer aus dem Geschlechte derer von Berlioz noch einen „Chœur de buveurs" hinein, so wie der große Episodenkomponist sich einst bemüßigt fühlte, unserem „Freischütz" Recitative von seiner eigenen Mache anzuhängen, oder der „Cercle de la presse" verlangt, daß ein Ballett eingelegt werde — eine Forderung, welche der Kritiker der „Revue des deux mondes" in Hinsicht auf den „Fidelio" gestellt hat!*) Unlängst versuchte man es in Paris, den Schwanenritter ins

*) Jahrgang 1884.

Lächerliche zu ziehen; wir sind weit davon entfernt, uns gegen die harmlose Parodie zu ereifern, können jedoch nicht umhin, die Lösung des dramatischen Problems an dieser Stelle mitzuteilen, weil sie eine echt französische ist: Lohengrin entpuppt sich als Enkel — Abälards, worauf er eilig vor der liebeglühenden Elsa die Flucht ergreift; die Verlassene reicht ihrerseits König Heinrich die Hand zum Ehebunde. Das ist läppisch und weiter nichts, aber diesem Possenspiel liegt eine wohl zu beachtende Wahrheit zu Grunde: der Franzose kann die Entsagung des Helden nicht verstehen. Oder glaubt man wirklich, daß der tragische Genius der französischen Bühne, welcher sich augenscheinlich zum melancholischen Jaques in den Ardennerwald zurückgezogen hat, unvermutet wieder an der Rampe auftauchen und über den Darsteller des Gralritters die Weihe ausgießen wird, welche ihm die Kraft gäbe, künstlerisch überzeugend zu wirken und den Zuhörer widerstandslos in den Bann der Dichtung hineinzuzwingen? Haben wir doch ein solches in Deutschland kaum erst bei einem oder zwei begnadeten Darstellern erlebt — und in Frankreich, das heutzutage für seine eigenen Tragiker nur die geschraubte, unnatürliche Deklamation, für Shakespeare nur die Grimasse, für Goethe gar nichts übrig hat, sollte sich dies Wunder vollziehen? O, über die Leichtgläubigen!

Was vom „Lohengrin" gilt, findet auch auf die weiteren Werke Wagners Anwendung; ihre dramatischen Motive wurzeln zu tief in der deutschen Anschauung, um von dem modernen Franzosen ihrem Wesen nach erfaßt werden zu können. Schon mit dem Wunder auf der Bühne, das für sie alles in sich begreift, „was nicht mit natürlichen Dingen zugeht", vermögen sie sich gar nicht zu befreunden. Der Geist im „Hamlet" ist ihnen nicht übermäßig sympathisch; wird der gespenstische Alberich ihre Teilnahme fesseln? Wir glauben es nicht. Es ist kein Mensch — damit ist die Sache für sie abgethan. Nun gar ein Vergessenheitstrank — die enge, künstlich verschnürte theatralische Logik müßte ihn ablehnen. Wir wären die Letzten, welche darin etwas Befremdliches sehen würden, da wir niemand zumuten, über seinen eigenen Schatten zu springen.

Vergessen wir ferner nicht, daß wir in Wagner das Schlußglied einer langen Entwickelung zu sehen haben, ohne die er unmöglich und auch für uns ganz unverständlich sein würde. Wie vorsichtig hat uns nicht die Kunstgeschichte von Weber zu Marschner, von Marschner zu Wagner geführt! Der Franzose weiß von den Voraussetzungen nichts, und wir verlangen von ihm, daß er den Schluß billige! Er kennt

den „Freischütz" schlecht, den „Hans Heiling" gar nicht, und wir muten ihm zu, daß er an dem „Fliegenden Holländer" Geschmack finde! Ist das nicht widersinnig?

Weiterhin — ist dem Franzosen nicht der Begriff der deutschen Frau etwas absolut Unverständliches? Was kann ihm eine „Elisabeth" sagen? Er würde ihr ebenso fremd gegenüberstehen wie dem „deutschen Gretchen", jenem ihm so rätselhaften Wesen, das in seiner Vorstellung nie anders auftritt als mit dem Strickstrumpf in der rechten und mit dem Topf voll „Choucroute" in der linken Hand. Auf der anderen Seite müßte „Tristan und Isolde" es sich gefallen lassen, als Ehebruchsdrama zu gelten. „Tue la!" würde Herr Dumas dem König Marke zurufen. Wie sollte sich auch der Verfasser der „Kameliendame" das „Reinmenschliche" eigentlich erklären? In der modernen französischen Kunst handelt es sich, gerade wie in der französischen Gesellschaft, deren getreues Spiegelbild jene ist, eigentlich nur um zweierlei: um die anständige Frau, welche fallen, und um die gefallene Frau, welche anständig werden könnte. Welcher dieser beiden Klassen ist Isolde zuzuzählen?

Und die „Meistersinger"? hören wir fragen. Hier spielen doch keine mythischen Bezüge mit hinein? Nein, aber wir glauben, daß das Werk ebensowenig auf eine französische Bühne gehört wie etwa die „Hermannsschlacht" Kleists. Wollte man die Stelle, an der von „welschem Dunst und welschem Tand" die Rede ist, in getreuer Uebersetzung singen lassen, so möchte das einer Beleidigung der Zuhörer gleichkommen; wollte man sie ändern, so würde der Dichtung die Spitze abgebrochen werden.

Man wende nicht ein, daß Wagner selbst zu wiederholten Malen auf den Gedanken zurückkam, seine Dramen in Paris aufzuführen. Es mindert unseren Respekt vor dem gewaltigen Künstler in keiner Weise, wenn wir uns eingestehen, daß auch er dann und wann geirrt habe. So hat er sich lange Jahre hindurch bezüglich des Pariser Publikums im unklaren befunden. Es war natürlich, daß er die Hilfe, welche er ehedem im Vaterlande nicht fand, in der Fremde suchte; es ist erklärlich, daß er die menschliche Teilnahme, welche man ihm entgegenbrachte, für künstlerische Sympathie nahm. Dazu kam es, daß um das Jahr 1848 herum nicht nur auf politischem, sondern auch auf litterarischem und künstlerischem Gebiete rege Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Paris bestanden. Das Bild, welches sich damals in die Seele des jungen Meisters eingeprägt hatte, blieb auch für die Folgezeit haften, und so trug Wagner noch in den siebziger

Jahren die Anschauung einer in freier Entfaltung aller geistigen Kräfte begriffenen Stadt mit sich herum, während dieselbe in Wirklichkeit längst der Korruption des zweiten Kaiserreiches zur Beute geworden war. Der Aerger über die Enttäuschung, welche schließlich nicht ausbleiben konnte, mag ihm noch mehr ins Blut gegangen sein als der Verdruß über die so berühmt gewordene Niederlage des „Tannhäuser".

Es stand geschrieben, daß die Stadt, welche einst dem Reformator der Oper entgegengejauchzt hatte, denjenigen, der das lyrische Drama zu einem neuen, von jeder Fessel der Konvenienz freien Kunstwerke umschuf, mit Spott und Hohn begrüßen sollte. Wie? Der so scharfblickende Franzose hätte die Gemeinschaft des idealen Strebens nicht wahrgenommen, welche Wagner mit Gluck verbindet? Wir haben es bereits gesagt: den Werken jenes Altmeisters gönnt man auf der Pariser Bühne keinen Raum mehr. Welch ein Glück für seine wenigen Verehrer! Denn was unter den gegenwärtigen Verhältnissen von der Aufführung einer seiner Opern zu erwarten wäre, kann sich der Unbefangene leicht vorstellen, wenn er etwa Gelegenheit hat, von der Künstlerin, welche die öffentliche Meinung als die hervorragendste dramatische Sängerin des heutigen Frankreich bezeichnet, die große Arie der Alceste (I, 15) vortragen zu hören. Es ist unmöglich, dieses Stück, ein Musterbild des Gluckschen Opernstiles, durch gesangliche Unarten, durch fehlerhafte Deklamation, durch die Häufung moderner theatralischer Unmanieren mehr zu entstellen, als dies von seiten der so berühmten Frau Krauß geschieht. Hält man die nichts weniger als den Vorschriften der Partitur entsprechende Begleitung des Orchesters dazu, so muß man sich fragen, ob es nicht verwunderlich ist, wie die, welchen der Meister sein bestes Können entgegenbrachte, seiner am ehesten vergessen haben.

Selbst aber angenommen, daß sich die Gluckschen Traditionen in Frankreich bis in unsere Zeit hinein lebendig erhalten hätten, so wäre damit einer Einbürgerung der Wagnerschen Kunst kaum vorgearbeitet. Was war es denn, das dem Komponisten der „Iphigenien" zu seinen französischen Triumphen verholfen hatte? Die hergebrachte Meinung sagt: die Bedeutsamkeit seiner kühnen Neuerungen, die Erhabenheit seiner musikalischen Gedanken. Das ist falsch, Lully und Rameau hatten bereits den ersten Schritt auf der Bahn gethan, auf welcher Gluck den zweiten und dritten zurücklegte; deshalb war die reformatorische That des letzteren für Frankreich nichts so übermäßig Erstaunliches. Warum aber fand er daselbst warme Anhänger und Freunde? Weil die einen, die Schöngeister der Gesellschaft, die geistige Verwandt-

schaft seines Genies mit dem der großen Tragiker Frankreichs herausfühlten, und weil die anderen, die galanten Edelleute, die „Offiziere der Königin" in den ritterlichen Erscheinungen seiner Bühnenspiele ihr wohlgelungenes, nur etwas idealisiertes Konterfei wiederfanden. Der Meister vermeinte seinen Helden etwas von der antiken Größe mitzuteilen; in Wahrheit spiegelt vieles in seinen Schöpfungen mehr die damalige Gegenwart wieder, als daß es das Gedenken einer klassischen Vergangenheit wachruft. Der Zug des Chevaleresken, jene liebenswürdige Mischung von Ritterlichkeit und Eleganz, welcher eine der sympathischesten Eigenschaften der Franzosen ist — ihn hatte Gluck der ihn umgebenden Wirklichkeit abgelauscht und, bewußt oder unbewußt, auf die Heroen seiner Dramen übertragen. Es gibt nichts im besten Sinne Französischeres als seine Achill und Rinald; nicht ihre Tapferkeit, sondern ihre Bravour, nicht ihre Liebe, sondern ihre Kourtoisie mutet uns an. Gewiß ist viel Bedeutsames aus der „Armide" dem Gedichte des Tasso entnommen worden; aber die Manier, wie der Held und Liebhaber der Oper die ihm entgegengetragene Neigung der Zauberin ohne sonderliche Erregung sich gefallen läßt, und nicht minder die, in welcher er das Verhältnis von drei Zwischenakten bei der ersten passenden Gelegenheit zu lösen sucht, sind echt französisch. Das gilt von den Worten wie von den Tönen. Desgleichen ist der Zorn des Gluckschen Achill nichts weniger wie überwältigend, ein mäßiges Feuer, das, von gelegentlichen Windstößen angefacht, jeweilig bis zum Schnürboden emporflackert, aber nicht die heiße Flamme ungebändigter und entfesselter Urkraft, die den Himmel versengen möchte. Welch eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen den wohlgeordneten Tonfiguren dieses Heldentenors und den so trefflich abgestimmten Tiraden des Corneilleschen Cinna! Hier wie dort eine Leidenschaft, die eines gewissen Schwunges nicht entbehrt, die aber zu wohlerzogen ist, um nicht bei jedem höflichen Widerspruch in sich zusammenzusinken. Gleichviel: den Franzosen gefiel dieses wohltemperierte Pathos; sie bewunderten es und zollten dem „Ritter" Gluck stürmischen Beifall. Dasselbe Element des Chevaleresken war es denn auch, was sie späterhin in den Opern Spontinis erfreute, obwohl es in diesen schon merklich verwässert erschien; selbst als Meyerbeer in dreifacher Verdünnung etwas davon seinem Raoul mitteilte, durfte er seines Erfolges sicher sein. Die Sonderart dieser Leidenschaft unter der Glasglocke, dieses Heroismus mit dem Spitzenkragen entspricht nun einmal dem französischen Naturell und demzu-

folge der französischen Geschmacksrichtung. Charaktere, wie Tannhäuser und Siegfried, welche sich in ihrem Lieben wie in ihrem Hassen voll ausgeben, müßten die Virtuosen des juste milieu erschrecken, wenn ihnen nicht gar barbarisch erscheinen. Auch Gluck wäre ihnen unverständlich geblieben, wenn er seine Helden aus echtem griechischen Marmor gebildet haben würde. Statt dieses Materiales verwendete er den Sandstein, aus dem die französischen Gartengötter gemeißelt werden — was in Rücksicht auf die Verhältnisse gut für ihn war. Aber sein Achill konnte einem Siegmund nicht den Boden bereiten.

Doch, wendet man uns ein, eben dieser Siegmund ist ja in Pariser Konzertsälen stürmisch und dazu ohne den geringsten Widerspruch applaudiert worden; müssen diejenigen, welche sich entzückt, ja begeistert zeigen, die vom Podium herüberschallenden Klänge nicht verstehen, nicht lieben? Müssen diese sich so erregt geberdenden Tausende nicht mit Kopf und Herz in das deutsche Lager übergegangen sein? Nein und abermals nein — sie müssen es nicht. Ihr Lob kommt nicht von Herzen, ihre Begeisterung ist nicht aufrichtig. Auch in deutschen Theatern trifft man heute so manchen musenfeindlichen Gesellen, welcher mit einem unbestimmten Lächeln auf der Lippe in peinvollem Harren das Ende einer „Götterdämmerung" ersehnt, nichtsdestoweniger aber, sobald der Vorhang gefallen ist, in stürmische Freudenrufe ausbricht. Wenngleich er noch vor wenigen Jahren nicht Worte genug finden konnte, um seinem Abscheu, seiner grenzenlosen Verachtung gegen das Kunstwerk der Zukunft Ausdruck zu verleihen, dünken ihm heute die ausgesuchtesten Superlative zu geringfügig, um seine Bewunderung für dasselbe zu bezeugen. Es gehört eben heute zum „feinen Ton", Wagner zu preisen, wie es früher den Regeln der „guten Gesellschaft" entsprach, ihn zu verhöhnen. Wir leben im Zeichen der Wagner-Mode, und diese Mode hat in Paris, der Hochburg der Mode, gleich bei ihrem Auftreten die allergrößten Dimensionen angenommen. Während weibliche und unmännliche Urgermanen es sich trotz Sedan und der Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches nicht versagen können, sich mit den abgelegten Kleidern unserer westlichen Nachbarn zu schmücken, staffieren sich diese zur Zeit mit unserer geistigen Tagestoilette heraus. Das Evangelium Schopenhauers ist im Munde der Naturalisten, und wie das junge litterarische Frankreich seine impressionistischen Studien durch Hartmannsche Ideen belebt, so wirtschaften die Zukunftskomponisten an der Seine heute mit Leitmotiven, mythologischem Tiefsinn und übermäßigen Dreiklängen herum. Selbst die ruhigeren und ge-

mäßigteren unter den Gegenwartskomponisten (welche zugleich die Befähigteren sind), selbst ein Massenet und Délibes lassen das Gebiet ihrer nationalen „Opéra comique", auf welchem sie so Ansprechendes geleistet haben und wieder leisten könnten, im Stich, um durch eine Verquickung von Meyerbeer, Gounod, Verdi und — Wagner dem Zeitgeiste Rechnung zu tragen. Mit voller Sicherheit stellt es sich heraus, daß ein Abweichen von den Pfaden, die ihnen die Natur gewiesen hat, ihnen nicht zum Heil gereicht; mit erschreckender Deutlichkeit macht sich in den Kompositionen ihrer jüngeren und unbesonneneren Kollegen, die ganz im Bayreuther Fahrwasser zu segeln vermeinen, der Unsegen des wahllosen Nacharbeitens fühlbar: die Mode hebt die unendliche Musik auf den Schild — die Künstler müssen „Wagnerisch" schreiben und das Publikum will nur „Wagnerisches" applaudieren! Noch unlängst redete man ihm ein, daß Frankreich einen großen nationalen Komponisten nötig habe: Berlioz wurde aus der Ahnengruft der Unbegriffenen ans Tageslicht gezogen, die Kritik sprach von einer späten, aber gerechten Würdigung, und die Menge strömte in die Konzertsäle, um musikalische Programmszenen, die ebenso genial in der Anlage als konfus in der Ausführung sind und dem Laien unverständlich bleiben müssen, mit wütendem Beifallslärm aufzunehmen und da capo zu begehren. Heute ist der Berlioz-Kultus bereits im Abnehmen begriffen, die Denkmalsfrage so gut wie geordnet — und gegenwärtig ist es „chic", dem „Feinde Frankreichs" zu huldigen und edelmütig im Konzertsaale den Anstand zu bewahren, dessen sich der gute Patriot gegenüber einer etwaigen Bühnenaufführung der Ulanenmusik zu entäußern vorgesetzt hat.

Man fasse doch einmal das Publikum recht scharf ins Auge, welches allsonntäglich die weiten Räume des „Eden" füllt: sind das nicht ähnliche Typen, wie sie sich seiner Zeit in deutschen Hof- und Stadttheatern so breit machten und durch ihr unsinniges Gebaren die Meinung aufkommen ließen, als ob der „Bayreuther" eine von der Natur in einer Stunde der Unzurechnungsfähigkeit erschaffene Menschheitsabart, ein Mittelding zwischen Kretin und Tollhäusler sei? Sehen wir sie da nicht wieder, alle die Gattungen der falschen Wagnerianer, nur hier mit einem Stich internationaler Boulevardseleganz versehen? Sitzen sie dort nicht alle beisammen: die Dame der großen Welt, welche das Malen nervös und das Musizieren hysterisch macht, der Kavalier, welcher neben dem Sport des Taubenschießens und dem der Jockeifreude neuerdings auch den der Leitmotivjagd betreibt, der

Financier, welcher zwischen der Regelung der orientalischen und der spanischen Frage deutsche Kunstanteilscheine „emittiert", der unreife Student, der sich zu kühnen litterarischen Thaten aufschwingen möchte und einstweilen die aus den Fugen gegangene Kunst einrenkt, ehe er später den Staat amputiert, endlich der Schwärmer, welcher nur das bewundert, was er nicht versteht, so daß er alles Bedeutende erst in einen Phrasenschleier einhüllen muß, um es sich (und anderen) unverständlich zu machen und dann gehörig bestaunen zu können? Daneben gibt es allerdings noch eine kleine Anzahl gediegener Musiker und verständiger Kunstfreunde, welche den Meister um seines Könnens willen verehren, über das Geschwätz der Mystiker die Achseln zucken und in ruhiger, ernsthafter Arbeit das Werk von Bayreuth zu fördern suchen — doch auch diese leiden noch an den Kinderkrankheiten des Wagnerianers, der Konventikelsucht und dem enharmonischen Fieber. Bei uns gibt es anspruchslose und affektationsfreie Bewunderer, die bereits über diesen Zustand hinaus und auf dem besten Wege sind, sich zum Siege hindurchzuringen; in Frankreich werden solche stets nur ein kleines Häuflein bilden. Für die große Menge bleibt dort der Wagner-Enthusiasmus eine Mode, die um so schneller wieder — der nächsten Platz machen mag, mit je größerem Lärm sie bisher aufgetreten ist.

Es ist nicht unmöglich, es ist sogar wahrscheinlich, daß es unter dem Drucke dieser pseudo-öffentlichen Meinung zur szenischen Aufführung mehrerer Wagnerscher Dramen in Paris kommt; denn die Macht der Tagesliebhaberei ist in Frankreich sogar noch größer als die des Chauvinismus. Es ist ebenso wahrscheinlich, daß diese Darstellungen mit großem äußeren Pomp ins Werk gesetzt und stürmisch beklatscht werden. Aber es kann dann nur die Wagner-Mode sein, welche die billigen Triumphe solcher Art feiern wird, nicht die Wagnersche Kunst. Diese hat in Frankreich keine Aussichten. Durch Vorführungen des „Lohengrin", des „Tristan", wie sie nach Maßgabe der bestehenden Verhältnisse herauszubringen sind, kann weder Deutschland Ehre noch Frankreich Nutzen erwachsen. Seit über einem halben Jahrhundert spielt man in Paris Beethovensche Symphonien: wo sind die französischen Symphoniker? Seit langen Jahren wird den Franzosen die Kenntnis des deutschen Oratoriums vermittelt: wo sind die neueren französischen Kirchenkomponisten? Cherubini hat bislang keinen Nachfolger gehabt. Das Haydnsche Quartett, das Schubertsche Lied sind drüben wahrhaftig nicht unbekannt: was aber ist dort auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen worden? Sollte

Wagner da befruchtend wirken, wo auch Beethoven keine Nachfolger gefunden hat? Das wäre unmöglich.

Die Kardinalfrage heißt: Hat die Kunst ein Vaterland?

Die Chauvinisten behaupten es, und weil diese es behaupten, fühlen sich die Verständigen veranlaßt, es zu bestreiten. Sie erwidern, daß es um Sätze, für die man nicht mit der Logik, sondern höchstens mit dem Pathos eintreten könne, schlecht bestellt sei. Die Verständigen mögen sich beruhigen: die Sache liegt diesmal anders. Ihre Widersacher haben ausnahmsweise einmal recht — ohne freilich zu wissen, weshalb sie recht haben. Auch in Hinsicht auf die französische Wagner-Frage ist es, wie in allen ähnlichen Fällen, thöricht, von Gefühlen zu sprechen, während eine Entscheidung allein durch Gründe gegeben werden kann. Diese Gründe sind in reichster Fülle vorhanden; nur verlangt es ein wenig Nachdenken, um sie aufzufinden. Wir haben es versucht, sie in unseren obigen Ausführungen zusammenzustellen.

Kommen wir zum Schlusse. Die Kunst hat in der That ein Vaterland. Was ist ihre Aufgabe? Das Leben widerzuspiegeln — es in seiner Wahrhaftigkeit zu erfassen und mit dem Gewande der schönen Form zu umkleiden. Ein jedes Volk aber hat sein ihm eigentümliches Leben, wie es sich gemäß den Anlagen des Stammes, den Einwirkungen der unter jedem Himmelsstriche andersartigen Natur und den Beziehungen zu den dasselbe umgebenden Nachbarvölkern herausbildet. Daher muß ebenso das „Was" als das „Wie" der künstlerischen Darstellung bei jedem Volke verschieden sein. Der Künstler eines jeden Landes sieht andere Dinge und hat seine eigene Art, diese Dinge zu sehen. Dementsprechend bilden sich bei den einzelnen Nationen verschiedene Kunstideale heraus. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß sich die eine von der anderen unter Umständen ein freundnachbarliches Darlehen erbäte. So haben Maler aus Süden und Norden an der Formenstrenge Dürers gelernt, so hat Mozart das italienisch-architektonische Prinzip in die deutsche Musik eingeführt, so haben sich die Franzosen einen Teil der spanischen wie der deutschen Romantik zu eigen gemacht. Aber solche Anempfindungen dürfen die Selbständigkeit der Entlehnenden nicht beeinträchtigen. Wie zwischen zwei Freunden dann das beste Verhältnis herrscht, wenn sie ihre gegenseitige Unabhängigkeit wahren, so können zwischen der Kunst des einen und der des anderen Landes nur unter der Bedingung segensreiche Wechselbeziehungen bestehen, daß jede an ihrem Wesen festhält. Die Franzosen haben ihre nationale Kunst; es liegt in ihrem wie in un-

serem Interesse, daß sich dieselbe in gedeihlichem Fortgange weiterentwickele. Mögen sie die Wagnersche Harmonik sich aneignen: es wird ihnen ebensowenig Unheil bringen, wie uns die Adoptierung des Berliozschen Orchesters zum Schaden gereicht hat. Aber das Bayreuther Stilprinzip, die Idee des Gesamtkunstwerkes widerspricht dem innersten Wesen ihrer Musik; wollten sie jene bei sich einzubürgern versuchen, so würden sie sich ihrer künstlerischen Freiheit ein für allemal begeben.

Damit hätten wir das bedingungslose Nein ausgesprochen.

Was werden „unsere französischen Freunde" dazu sagen? Nun — sie werden nach Bayreuth und München kommen, um sich über die Natur des Wagnerschen Dramas zu unterrichten, wie wir nach Paris gehen müssen, um uns die rechte Vorstellung von dem unvergleichlichen Genie des ersten Lustspieldichters aller Zeiten zu bilden. Wir können nicht umhin, es an dieser Stelle zu bezeugen: abgesehen von dem Festspielhause zu Bayreuth gibt es nur eine Bühne, welche, wenigstens in einem Teile ihres Repertoires, nach Inhalt und Form völlig Abgerundetes, Ausgeglichenes, Harmonisches gewährt: das „Théâtre français". Die Molière-Vorstellungen dieser Szene bringen das zuwege, was selbst für das einzig vornehme deutsche Schauspielensemble der Gegenwart, für die Wiener „Burg", unerreichbar bleibt: sie geben dem anteilsvollen Zuschauer einen Begriff davon, was Stil in theatralischen Darstellungen sei. Hier wirkt alles im besten Vereine zusammen, um die Illusion des schönen Scheines mit dem Beginne des Spieles hervorzurufen und bis zum Ende ungemindert aufrecht zu erhalten: ein hochbedeutendes, in allen Teilen einheitliches Kunstwerk, vortreffliche Schauspieler, die durch die Besonderheit ihrer Anlagen wie durch die Vollkommenheit ihrer Technik den Anforderungen des Dichters nach jeder Richtung hin gerecht zu werden fähig sind, endlich ein Publikum, welches das ihm vorgeführte Meisterwerk ebensowohl kennt als liebt und in seiner Gesamtheit eine unbestechliche und fruchtbare Kritik darstellt. Hier besteht das, was wir uns für Bayreuth erst erarbeiten und erkämpfen müssen: eine künstlerische Tradition!

Was wird die Zukunft der beiden Stilarten sein?

Um Bayreuth weben die Nebel der Romantik, die deutschen Nebel; über Paris lagert eine ungeheure Riesenwolke von Reispuder. Nur die Himmlischen vermögen es, aus dem Spiel der wechselnden und schwankenden atmosphärischen Gebilde die Ereignisse ferner Zeiten herauszudeuten; der Sterbliche schreibt einen Essay für die Gegenwart.

Chronik und Miszellen.

1877—1886.

Ein Jahrzehnt des Vereinslebens in statistischen Daten.

(Nach den Angaben der „Bayreuther Blätter".)

Von

H. von Wolzogen.

Das erste Stück der „Bayreuther Blätter" von diesem Jahre (1886) hat eine Zusammenstellung der bisher unveröffentlichten Briefe und Dokumente Richard Wagners gebracht, welche sich auf die Durchführung der Idee von Bayreuth seit 1871 bis zu dem ersten Bühnenfestspiele von 1876 beziehen. Wer irgend Anteil nimmt an der Sache des Meisters von Bayreuth, wird sich diese geschichtliche Grundlage alles weiteren Bestrebens für sein Werk stets gegenwärtig halten müssen*). Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins hat darum auch eben jenes Heft ihres Organes dem öffentlichen Einzelverkaufe übergeben, so daß jedermann es durch den Buchhandel zu dem Preise einer Mark beziehen mag. An diese offizielle Darstellung knüpft die nachfolgende Statistik des Vereinslebens seit 1877 an.

Als das thatsächliche Ergebnis der Festspiele trat noch im Jahre 1876 das Defizit heraus, welches auf des Meisters Anruf an die Patrone seiner Unternehmung gleichwohl niemand sich verflichtet fühlte, decken zu helfen. Ein zweites Resultat war, daß auf den vielseitig geäußerten Wunsch nach Wiederholung des Festspiels der Meister mit dem Plane einer Schule deutschen Stiles antwortete, welchen er im Frühjahr 1877 entworfen hatte. Einer zum 15. September 1877 nach Bayreuth berufenen Versammlung von Delegierten der bisher einzeln thätigen „Wagner-Vereine" legte er sein Programm vor. Er erklärte sich bereit, sechs Jahre hindurch mit einigen auserwählten Freunden unentgeltliche Uebungen und Ausführungen in einem originalen deutschen Stile musikalischer Kunst mit jungen Musikern und Sängern zu veranstalten, so daß im ersten Jahre 1878 klassische Symphonie- und Kammermusik, in den folgenden dramatische Musik und hierbei seine sämtlichen Werke vom „Holländer" bis zum „Ring" zur Uebung und Ausführung gelangen würden. 1882 hätte demnach die erste

*) Vergl. dazu den Abschnitt „Das Werk von Bayreuth" in diesem Bande.

Wiederholung des „Ringes" in Bayreuth stattgefunden, und 1883 sollte dann das letzte Werk, welches der Meister zu schaffen sich vorgesetzt hatte, „Parsifal", den Abschluß der ganzen Reihe bilden. So schloß des Künstlers Lebensplan mit jenem Jahre, welches sein Leben selbst beschließen sollte. Aber an Stelle der nun ewig unersetzbaren sechs Studien- und Aufführungsjahre, welche uns die vollständige Tradition für den gesamten Schatz deutschen Originalstiles gebracht haben würden, trat endlich im fünften Jahre nach manchen vergeblichen Versuchen und Aufrufen der Freunde der Sache, bei großer Teilnahmlosigkeit der „Nation" für die Idee, aber unter starker Beteiligung eines durch die Neuigkeit herangezogenen zahlenden Publikums aller Schichten und Lager: der einzige „Parsifal" von 1882.

1877.

Die Delegiertenversammlung vom September 1877 hatte den Schulplan mit größter Bereitwilligkeit angenommen und zu seiner Durchführung den „Bayreuther Patronatverein" gegründet. Unter dem Vorstande des vom Meister einst ernannten „Verwaltungsrates der Bühnenfestspiele", eingeteilt in Vertretungen und Zweigvereine, die aus den früheren selbständigen Einzelvereinen sich heranbildeten, wollte dieser Verein durch Jahresbeiträge von 15 Mark und durch die Zinsen eines „eisernen Fonds" aus größeren freiwilligen Spenden die laufenden Kosten der neuen Bayreuther Unternehmung decken. Die künstlerischen Ausführungen sollten als Festspiele nur Mitgliedern dieses Vereins dargeboten werden, wobei vorausgesetzt war, daß er in der That eine große, immer wachsende Vereinigung aller nur irgend für Wagners Idee und die originale nationale Kunst wirklich interessierten Deutschen bilden würde. Am 1. Januar 1878 sollte die „Schule" in Bayreuth eröffnet werden. Da zeigte es sich aber zunächst, daß sogar in den speziell künstlerischen Kreisen die Teilnahme an der großen Sache sehr eingeschränkt war, daß vielerlei alteingewöhnte Lebens- und Bildungsrücksichten den deutschen Musiker verhinderten, selbst gegen die ihm versprochene Ersetzung der Unterhaltskosten und bei unentgeltlichem Unterrichte, sich der Leitung seines größten Kunstmeisters auf einige Jahre anzuvertrauen. Die Anmeldungen zur Schule ließen sich an den Fingern einer Hand abzählen, und nur ein Sänger von Ruf, Ferdinand Jäger, fand sich persönlich in Bayreuth ein, um dort, auch ohne „Schule", seinen stilistischen Studien bis zum Jahre 1882 obzuliegen. Bei solchem Ergebnis konnte der Meister nicht umhin, schon am 1. Dezember 1877 dem neuen Vereine zu erklären, daß er die Ausführung seines Schulplanes einer anderen günstigeren Zeit anheimstellen müsse, dafür aber vorschlage, der Verein möge in der statutengemäß festgesetzten Weise fortfahren, die Mittel zu sammeln, um erstens ein gemeinsames geistiges Band in Form einer Zeitschrift „Bayreuther Blätter" ausschließlich für sich und den Meister selbst, zu dessen Mitteilungen an seine Anhänger, zu erhalten, und zweitens zum mindesten für das Jahr

1880 die Aufführung des „Parsifal" in Bayreuth materiell zu ermöglichen, welches Werk der Meister unter solchen Umständen bis dahin seinen Freunden darzubieten sich bereit erklärte. „Nur wenn mir Gelegenheit gegeben wird, etwas wahrhaft Bedeutendes und Ersprießliches wirken zu können, wäre ich imstande, mich auf die Ausführung meines ursprünglichen Planes einzulassen" („Bayreuther Blätter" I, S. 17). Mit der allgemeinen Annahme dieses Vorschlages begann der „Bayreuther Patronatverein" sein eigentliches Leben.

1878.

In dieses sein erstes Jahr trat der Verein mit 78 Vertretungen in Deutschland und dem Auslande und mit einem Vermögen von 11363 Mark, worunter 5670 Mark größerer Spenden, die meist schon bei der Delegiertenversammlung gezeichnet worden waren. Die „Bayreuther Blätter", welche alle Mitglieder als solche gratis und ausschließlich erhielten, gingen an 814 Adressen, was also auch dem anfänglichen Mitgliederstand entsprechen würde. Die erste Entwickelung des Vereins war nicht unerfreulich. Schon im Juli gingen 1232 Exemplare nach 188 Orten, und das Vermögen betrug im Oktober, nach Ausweis der „Bayreuther Blätter", 34657 Mark. Am Jahresschlusse hatte die Mitgliederzahl die Höhe von 1582 erreicht, sich also fast um das Doppelte vermehrt. 224 Orte (darunter 70 außerdeutsche mit 460 Mitgliedern) waren damals schon im Patronatverein vertreten, wenn auch nur 85 offizielle Vertretungen resp. Zweigvereine vorhanden waren. Damit stand jedoch die Entwickelung ziemlich still.

1879.

Im Mai dieses Jahres geschah etwas, was man hätte wünschen mögen für symptomatisch ansehen zu dürfen. Der Fabrikant Herr Friedrich Schön in Worms spendete dem Fonds ein Kapital von 10000 Mark. Eine solche That aus dem Kreise echtbürgerlicher Wohlhabenheit für das Ideal nationaler Kunst ließ zum mindesten einige Nacheiferung, vielleicht auch Anregung noch mächtigerer Kreise erhoffen. Und eine solche that wohl not. Mußte man doch bald sich sagen, daß lediglich die gemeinsame Sammelthätigkeit der 15-Mark-Zahler aus der Menge des Publikums, ohne eine gewichtige Unterstützung größerer Spenden, das erhabene, aber ferne Ziel der Bayreuther Institution nicht wohl erreichen werde. Ein Festspielunternehmen, welches durch einen besonderen Verein dem Meister gesichert werden sollte, konnte für diesen doch nur dann eine Bedeutung haben, wenn es bereits als dauernde Institution fortzuführen möglich erschien. Da die Zeichen hiefür in ihrer charakteristischen Vereinzelung nicht ausreichende Versicherungen gaben, ja, da nicht einmal die einzelne Aufführung des „Parsifal" durch die bisher gesammelten Mittel des Vereins, inklusive des Fonds, ermöglicht werden konnte, so sah der Meister sich am 15. Juli 1879 zu der Er-

klärung genötigt, daß er unter diesen Umständen sein Werk im nächsten Jahre noch nicht zur Darstellung bringen könne. „Der Vermehrung und Erkräftigung unseres Vereins bleibt es vorbehalten, mich zu ermächtigen, mit der Bestimmung des Zeitpunktes jener Aufführung zugleich auch die Begründung des auf periodische Wiederholung von Bühnenfestspielen abgesehenen Unternehmens zur Kenntnis zu bringen" („Bayreuther Blätter" II, 216). Um diese Vermehrung und Erkräftigung von neuem anzuregen, erließ noch im Oktober dieses Jahres eine Anzahl treuer Vertreter der Sache im Westen Deutschlands, unter der Führung des eifrigen Schön, einen warmherzigen Aufruf an die Freunde deutscher Kunst: dem Meister bis zu seinem 70. Geburtstage 1883 die materielle Sicherung seines Bayreuther Werkes zu schaffen. Mit dem Kapital einer Million Mark wäre, bei Fortbestehen des bisherigen Vereins, eine periodische Regelung völlig freier (unentgeltlicher) Festspiele wohl möglich gewesen. Der Aufruf war unterzeichnet von den Herren Friedrich Schön-Worms, Dr. Richard Pohl-Baden, Professor A. Oncken-Bern, L. Brassin-Bern, August Lesimple-Köln, B. Schott Söhne-Mainz, Emil Heckel-Mannheim, Dr. Oskar Meyer-Straßburg. Zugleich kam der Bayreuther Vereinsvorstand den Gewohnheiten des Publikums dadurch entgegen, daß er auch für die größeren Spenden gewisse, stufenmäßig eingeteilte Rechte auf den Besuch der Festspiele festsetzte, während bisher nur einfach jedes Mitglied als solches das ausschließliche Recht auf den Besuch einer Festspielaufführung sich erwarb. — Wie dieses Jahr der Einsicht in das „Unzulängliche" mit einem schönen „Ereignis" begonnen hatte, so schloß es auch noch mit einer „unbeschreiblichen That": es begannen damals die Klaviervorträge des Dr. Hans von Bülow zum Besten der Festspiele in vielen deutschen Städten, wodurch ein Fonds von 20,000 Mark gebildet ward, der später durch den künstlerischen Spender verdoppelt werden sollte. Auch diese That blieb vereinzelt.

1880.

Der Verein erreichte seine höchste Mitgliederzahl, nach den Blättersendungen zu berechnen, mit 1693 in 244 Orten, darunter 570 in 79 außerdeutschen. 1100 Deutsche im ganzen 40 Millionen-Reiche hatten also binnen dreier Jahre Zeit, Lust und Mittel gefunden, das Werk ihres Meisterkünstlers, mit 45 Mark in Summa, zu unterstützen. Das Gesamtvermögen des Vereins betrug nun 69,073 Mark. Zu Ostern, am 29. und 30. März, fand in Wiesbaden eine Versammlung von 31 Vertretern aus 22 Städten statt, welche vornehmlich den Zweck hatte, im Anschlusse an den Aufruf des Vorjahres, eine geregelte Förderung der Agitation für Bayreuth ins Werk zu setzen. Es war ein Spezialausschuß von 20 Vertrauenspersonen und ein Exekutivkomitee von 3 Herren (Schön, Pohl, Heckel) gewählt und ein besonderer Agitationsfonds begründet, dem auch noch in der Folge einige Spenden zuflossen. Das Hauptaugenmerk sollte überall der Presse zugewendet werden, welche zur Aufnahme von Artikeln und Notizen über

Bayreuth veranlaßt werden sollte; diese aber, in ganz anderen Händen, läßt sich nichts von außen importieren, so daß der Erfolg leider den Erwartungen nicht entsprach. Auch war die Zeit bis zu den nächsten Entschließungen des Meisters selbst zu kurz, als daß diese schön intentionierten Anregungen bei der allgemeinen Ungunst der Zeit noch zu rechter Wirkung hätten gelangen können. Im Oktober 1880 zu Venedig faßte der Meister, angesichts der mißlichen Lage seines dem Vereinswirken allein anheimgegebenen Unternehmens, den für ihn allerschwersten Entschluß, der in seiner Erklärung vom 1. Dezember 1880 sich also aussprach: „Die Veranlassung zu der angekündigten Erneuerung der Bühnenfestspiele durch die Aufführung des ‚Parsifal' im Sommer des Jahres 1882 ist mir nicht sowohl durch den Vermögensstand des Patronates als vielmehr aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung entstanden, welcher diese Erneuerung ausgesetzt sein würde, sobald ich sie, und namentlich auch alljährliche Wiederholungen der Festspiele, von der Stärke jenes Vermögensstandes abhängig erhalten wollte. Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meistens aufopferungsvollen Teilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweisen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen stilgerechte Aufführungen meiner sämtlichen Werke mit der nötigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit vorzuführen, habe ich mich dazu entschlossen, zunächst meine neueste Arbeit ausschließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth und zwar in der Weise zu bestimmen, daß sie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten sein sollen. Nachdem die bisherigen Patronatvereinsmitglieder über die Erfüllung der ihnen zustehenden Rechte außer Zweifel gesetzt sein werden, sollen dann die Aufführungen während eines Monats — vermutlich August — im eigentlichen Sinne öffentlich stattfinden und hierfür auf das ausgiebigste zuvor angekündigt werden, wobei dann darauf gerechnet wird, daß außerordentliche Einnahmen nicht nur die Kosten dieser erstjährigen Aufführungen vollkommen decken, sondern auch die Mittel zur Fortsetzung der Festspiele im darauffolgenden Jahre verschaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth der ‚Parsifal' zur Darstellung kommen soll. Von dem weiteren Erfolge der vorläufig auf dieses Werk beschränkten Festspiele möge dann der Gewinn der Mittel zur allmählichen Vorführung aller meiner Werke abhängig gemacht sein, und würde endlich einem treuen Patronate dieser Bühnenfestspiele es übergeben bleiben, auch über mein Leben hinaus den richtigen Geist der Aufführungen meiner Werke in dem Sinne ihres Autors den Freunden seiner Kunst zu erhalten" („Bayreutther Blätter" III, 355). Möchte man es doch in der Erinnerung an diese Worte sich stets unvergessen erhalten, daß „Parsifal nur in Bayreuth" die einzige Sühne sei, welche unserem großen Meister für den tiefen Schmerz der Entsagung von dem „Bayreuth nur für Bayreuther" bereitet werden konnte.

1881.

Die „Bayreuther Blätter" wurden von diesem Jahre an gleichfalls der Oeffentlichkeit erschlossen, in dem Gedanken, daß durch ein stärkeres Abonnement innerhalb eines größeren Publikums, auf welches Bayreuth ja nun rechnen mußte, sich bereits einige tiefer eingreifende Vorbereitung auf die Bayreuther Kunst anbahnen lassen dürfte. Die Vereinsmitglieder schmolzen dagegen von 1700 auf 1409 in 219 Orten (422 Ausländer in 73) zusammen, d. h. 300 begnügten sich mit ihrer dreijährigen Mitgliedschaft (1878—1880), wofür sie einen Platz in der ersten Aufführung des „Parsifal" sich erworben hatten, während 1400 noch weitere zwei Jahre (1881—1882) dem Verein treu blieben und damit einen zweiten Platz sich sicherten. Die Hauptprobe und erste Aufführung, wofür später die beiden ersten Aufführungen eintraten, wurden nach den Mitteilungen des Verwaltungsrates vom Oktober 1881 den Mitgliedern des Vereins reserviert, die folgenden 14 dem Publikum gegen Entree (30 Mark) eröffnet. Um aber auch nur diese Aufführungen für das nächste Jahr vorbereiten zu können, hatte der Vorstand schon in einer Sitzung am 9. Januar 1881 beschließen müssen, daß der „eiserne Fonds" mitzuverwenden sei. Ueberdies wurden Garantiescheine zur Wahrung vor einem etwaigen Defizit ausgegeben, welche in Abschnitten von 100—10000 Mark, für die geplanten nächsten 3 Festspiele 1882—1884 gültig, „für den Unterzeichner die Verpflichtung zur Einzahlung der Quote enthielten, welche notwendig werden sollte, wenn in einem dieser drei Jahre die Eintrittsgelder und sonstigen Beiträge nicht zureichen sollten, die Kosten der jeweiligen Aufführungen zu decken" („Bayreuther Blätter" IV, 30 ff.). Das Vereinsvermögen betrug am Schlusse dieses letzten Jahres vor dem Festspiele 131073 Mark. (Den Zuschuß des nächsten Jahres kann man, die laufenden Ausgaben abgerechnet, kaum noch auf 10000 Mark berechnen, den schließlichen Stand also auf circa 140000 Mark.)

1882.

Das „Parsifal"-Jahr eröffnete sich mit der Begründung eines eigenen Fonds für Freikarten, welche nach dem Wunsche des Meisters an Minderbemittelte bei den Festspielen verteilt werden sollten, und worauf unter anderem ein Berliner Mitglied, welches die Festspiele nicht selbst besuchen konnte, aus dem Vereinsfonds 500 Mark übertragen ließ („Bayreuther Blätter" V, 62). Ueber diesen Fonds schrieb der Meister am 16. Juni seinen „Offenen Brief an Friedrich Schön" („Bayreuther Blätter" V, 193—197), worin er erklärte: „Da wir durch die Not der letzten Erfahrungen dahin gedrängt worden, die Fortdauer der Bühnenfestspiele durch Ueberlassung des Zuschauerraumes an das reichlich zahlende Publikum zu versuchen, so stellt es sich mir nun als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen, um gänzlich freien Zutritt, ja nötigen Falles die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes solchen

zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. Dieses wichtige Anliegen, worüber Ihnen bereits Mitteilungen zugegangen sind, berühre ich hier in betreff der Organisation des neuen Patronates nur andeutend, da eine solche Organisation ganz selbständig, als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum in das Leben treten müßte. Den Angriff dieser Vereinsbildung Ihnen, geehrter Herr und Freund, als so vorzüglich Anteilnehmendem, anheimstellend, hätte ich für heute Sie nur noch auf die große und bedeutungsvolle Wirksamkeit hinzuweisen, welche ich einem glücklichen Erfolge der Bemühungen jenes Patronates zusprechen zu dürfen glaube. War dieser Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so wird er nun der Patron des Publikums sein, das an jenem sich erfreuen und bilden soll. Hier ist die für unseren Zweck besterdenkliche Schule; und haben wir hierbei noch zu lehren, das heißt — zu erklären, und den weiten Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben, so soll eine reichlichst gepflegte Zeitschrift, als erweiterte Fortsetzung unserer bisherigen ‚Bayreuther Blätter', in freiester Weise uns hierfür die Wege offen erhalten. Niemand soll aber Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Teilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschließen!" Daraufhin legte alsbald nach der ersten Patronataufführung des „Parsifal" ein Komitee dreier engerer Freunde der Sache (die Herren Schön, Schemann und von Wolzogen) einer von ihnen eingeladenen Versammlung der in Bayreuth anwesenden Vereinsmitglieder ein Statut vor, wonach der Verein, dessen Thätigkeit auf der alten Basis mit der Darangabe der Spiele an die Oeffentlichkeit für abgeschlossen gelten mußte, nun als ein „Bayreuther Patronat" mit den vom Meister bezeichneten Aufgaben sich erneuern sollte. Unter voller Anerkennung der Wichtigkeit dieser idealen Aufgaben vermochte doch jene Versammlung vom 28. Juli, als nicht offizielle Vereinsvertretung, noch nicht über ein neues Statut und damit eine völlig neue Vereinsbildung zu beschließen. Zu den nötigen Vorbereitungen dazu ward eine Kommission von 9 Personen ernannt, welche zunächst in einer Erklärung an den Meister selbst es aussprach: „Die Vereinigung seiner Anhänger werde ihre Lebensaufgabe darin erblicken, für alle Fälle vorhanden zu sein, wo immer es einer Opferwilligkeit für das Bayreuther Werk in allen seinen Teilen und allen aus dem Wandel der Zeiten ihm erwachsenden Gestaltungen am dringlichsten bedürfte." Der Meister ließ darauf in den „Bayreuther Blättern" vom September 1882 (V, 261) bekannt geben:

„Seinen Freunden, den bisherigen Patronat-Vereinsmitgliedern, wünscht der Meister sich dankbar zu beweisen, indem er zugleich darauf bedacht ist, ihrer ferneren Zusammengehörigkeit eine neue Form zu geben. Er hat deshalb die Einrichtung getroffen:

„daß jeder, der mit 20 Mark jährlich auf die ‚Bayreuther

Blätter' abonniert, mit diesem Abonnement zugleich das Recht des Besuches einer in das Abonnementsjahr fallenden Festspielaufführung erwirkt."

„Dadurch, daß Richard Wagner diese Vergünstigung den Lesern der ‚Bayreuther Blätter' gewährt, wünscht er zu bekunden, wie großes Gewicht er auf die Fortdauer der durch die Blätter vertretenen geistigen Zusammengehörigkeit seiner Anhänger legt, deren Bedeutsamkeit er denn auch durch weitere, dieser Zeitschrift zu übergebende Veröffentlichungen zu vermehren gesonnen ist.

„Diejenigen Freunde der Sache aber, welche derselben auch fernerhin durch Spenden und materielle Opfer zu dienen gewillt sein sollten, weist Richard Wagner auf die unter dem Vorstande des Herrn Friedrich Schön in Worms begründete Stipendienstiftung hin, über welche näher eingehende Mitteilungen in kurzem erfolgen werden" („Bayreuther Blätter" V, 262).

Fortführung öffentlicher Festspiele — Stipendienstiftung für minderbemittelte würdige Besucher dieser Spiele — geistige Vereinigung der Freunde der Sache auf Grund der „Bayreuther Blätter" mit damit verbundenem Anrecht auf freien Festspielbesuch: dies war also das dreifache Resultat, womit der Meister selbst das Jahr 1882 im Hinblick auf seine Sache und deren Anhänger abschloß.

1883.

Dank den fortgesetzten Bemühungen der Freunde um die wirkliche Erhaltung des alten Zusammenhanges gelang es auch, in das neue Jahr, für welches die erste Wiederholung des „Parsifal"-Festspiels bereits angesetzt war, einen Stamm von 500 solcher 20-Mark-Abonnenten aus dem alten Vereinsstande mit hinüberzunehmen, welche für ihre Zahlung numerierte „Berechtigungsscheine" für das nächste Festspiel von der Redaktion ausgestellt erhielten. Die Zeitschrift selbst erschien in diesem Jahre nicht mehr monatlich, sondern auf des Meisters Wunsch, ihrem Inhalte mehr entsprechend, in starken Vierteljahrsheften, herausgegeben von der Redaktion, in deren Besitz sie sich für dieses Jahr befand. An dem Bestande dieser freien Vereinigung änderte auch der jähe Schlag des Schicksals vom 13. Februar nichts. Schon am 1. März konnte der Verwaltungsrat der Festspiele in Bayreuth die Aufrechterhaltung der für den Sommer vorbereiteten Aufführungen ankündigen („Bayreuther Blätter" VI, 92). Sobald aber dergestalt die Familie des Meisters mit seinem treuen Mandatar, dem Verwaltungsrate (an seiner Spitze der unvergleichlich thätige Vormund, Kommerzienrat Adolf Groß), sich bereit gezeigt hatte, das große Werk des Unsterblichen seinem Volke als Denkmal seines Genius zu erhalten: so fanden sich auch die noch bestehenden oder kaum aufgelösten Teile des alten Vereins wieder zusammen, in der Ueberzeugung, daß nun die gemeinsame und weiteste Wirksamkeit aller An-

hänger der Sache jener edeln Entschließung der Nächststehenden ihre dauernde Mithilfe darzubieten habe. Auf eine Einladung der beiden größten Vereine des Patronatverbandes, des Münchener Zweigvereins und des Wiener akademischen Wagner-Vereins, traten zu Pfingsten 1883 in Nürnberg die Delegierten der früheren Vertretungen (3 Bayreuth, 1 Göttingen, 1 Graz, 5 München, 5 Nürnberg, 1 Regensburg, 2 Wien, 1 Winterthur) zu einer Beratung über die Neubildung des Vereins zusammen, der auch der Verwaltungsrat der Festspiele beiwohnte, und zu welcher aus allen Teilen des alten Verbandes lebhaft beipflichtende Zuschriften eingelaufen waren. Am 14. und 15. Mai 1883 wurden dort die Statuten des neuen „Allgemeinen Richard Wagner-Vereins" festgestellt und zugleich ein Aufruf verfaßt, um alsbald weiteste Kreise zur Beteiligung an dem nationalen Werke aufzufordern:

„Nach der künstlerischen Weihe durch ‚Parsifal' hat Bayreuth eine letzte und höchste Weihe dadurch erhalten, daß nun auch Richard Wagner dort begraben liegt.

„Die Fortführung seines Lebenswerkes, der Darbietung musikalisch-dramatischer Musteraufführungen reinsten Stiles in periodischer Wiederkehr, über sein Leben hinaus, hat er selbst in seinen letzten Jahren wiederholt seinen Freunden als sein Vermächtnis aufgetragen: sie soll es ermöglichen, daß in einer solchen einzig würdigen Pflege seines Gedächtnisses immer größeren Teilen unseres Volkes die Tage von Bayreuth festlich aufgehen.

„An alle Freunde einer wahrhaft deutschen Kunst ergeht hierdurch die Aufforderung, sich durch Beitritt zu dem Vereine und jede mögliche sonstige Förderung seiner Ziele an der Erfüllung einer unserem Volke auferlegten heiligen Pflicht zu beteiligen. Um diese Beteiligung jedermann zu ermöglichen, ist der jährliche Mitgliedsbeitrag auf nur 4 Mark festgesetzt worden. Leicht können so alle, denen jemals die Kunst des verewigten Meisters Stunden edelster Erhebung gebracht hat, ihm ihren Dank beweisen.

„Der siebzigste Geburtstag Meister Wagners steht unmittelbar bevor. Er selbst hat ihn nicht mehr erleben sollen; möchte denn sein Volk im ernsten Gedenken dieses Tages sich gemahnt fühlen, Hand anzulegen zur Erhaltung des einzigen Monumentes, das besser als alle Denkmäler von Stein und Erz unserem und jedem künftigen Geschlechte das Bild des großen deutschen Meisters lebendig erhalten wird!"

Aus den „Statuten" genügen an dieser Stelle wohl die folgenden Mitteilungen:

§ 1.

Der Allgemeine Richard Wagner-Verein, welcher die allerorten verbreiteten Anhänger des Meisters und seiner Kunst zu gemeinsamer Wirksamkeit fest verbinden soll, hat den Zweck: die Bayreuther Bühnenfestspiele für alle Zeiten erhalten zu helfen und zunächst perio-

dische, mindestens in jedem dritten Jahre wiederkehrende Aufführungen der Werke Richard Wagners im Festspielhause zu Bayreuth anzustreben.

§ 2.

Zur Erreichung dieses Zweckes sollen die nötigen finanziellen Mittel einem Fonds für die Erhaltung der Bühnenfestspiele zugeführt, ferner durch persönliches und litterarisches Wirken die Teilnahme an der Entwickelung und dem Besuche der Festspiele im Publikum rege erhalten, endlich unbemittelten Künstlern und Kunstfreunden die Festaufführungen durch Kräftigung des von Richard Wagner begründeten Stipendienfonds und durch Erteilung von Freiplätzen und Reisestipendien zugänglich gemacht werden.

§ 3.

Mitglied ist jeder, welcher sich zu einem jährlichen Beitrage von 4 Mark (= 2 fl. ö. W. = 5 Frank = 5 Lire = 4 Schilling = 1 Dollar) an den Verein verpflichtet. Jedes Mitglied hat sich einer beliebigen Ortsvertretung oder einem Zweigvereine anzuschließen und an diese seine Beitrittserklärung zu richten.

Außerdem nimmt der Verein größere Spenden entgegen, welche in dem Vereinsorgane ausgewiesen werden.

§ 5.

Die Mitglieder haben das Recht:

a) der Teilnahme an der Generalversammlung und einer Stimme im Zweigverein;

b) auf den Bezug des Vereinsorganes „Bayreuther Blätter" zu dem ermäßigten Preise von 6 Mark jährlich;

c) auf die für den Besuch der Bayreuther Bühnenfestspiele oder sonst von dem Vereine für seine Mitglieder zu erwirkenden Begünstigungen.

§ 6.

Der Verein gliedert sich in Ortsvertretungen und Zweigvereine, welche sich, nach Anmeldung bei der Zentralleitung und durch dieselbe erfolgter Bestätigung, an jedem Orte in- und außerhalb Deutschlands bilden können und daselbst die Geschäfte des Vereins besorgen.

§ 23.

Die „Bayreuther Blätter" werden von dem Vereine übernommen und als Monatsschrift herausgegeben.

Sie dienen der litterarischen Agitation im Sinne des Vereinszweckes und der Besprechung der damit zusammenhängenden Kulturfragen, ferner der Veröffentlichung der wichtigsten Vereinsangelegenheiten, sowie überhaupt zur Verbreitung aller die Bayreuther Bühnenfestspiele betreffenden Nachrichten.

Die „Bayreuther Blätter" können auch von Nichtmitgliedern zu einem von der Zentralleitung festzusetzenden Preise abonniert werden.

Die erste Generalversammlung des neuen Vereins fand im nächsten Sommer während der Festspiele zu Bayreuth am 27. Juli statt. 28 Dele-

gierte vertraten 1681 Stimmen. Franz Liszt ward zur gütigen Uebernahme des Ehrenpräsidiums des Vereins eingeladen; die Zentralleitung blieb in München, wo bisher die ersten organisatorischen Geschäfte von dem Ausschusse des dortigen Zweigvereins erledigt worden waren. Die Mitgliederzahl war in den zwei Sommermonaten Juni und Juli schon auf 1700 in 12 Vertretungen und 57 Städten, worunter 6 Zweigvereine, gestiegen. Die Einnahmen betrugen 7354 Mark („Bayreuther Blätter" VI, 284). Die Nürnberger Statuten wurden offiziell anerkannt. Die „Bayreuther Blätter", noch nicht im Vereinsbesitz, aber schon als Vereinsorgan benutzt, hatten in diesem Jahre 765 Abonnenten in 168 Orten (206 in 49 außerdeutschen), und zwar 505 sogenannte 20-Mark-Abonnenten nach der für 1883 zu Recht bestehenden Bestimmung des Meisters, 220 gewöhnliche Abonnenten (8 Mark) und 42 neue Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins (6 Mark). — Der Erfolg der Festspiele war ein glänzender gewesen. Schon im Vorjahre 1882 waren die Kosten durch den Fonds des alten Vereins und das Entree nicht nur völlig gedeckt, sondern auch jener Fonds als Ueberschuß im Betrage von ca. 146 000 Mark wiedergewonnen worden. Daraufhin hatte der Verwaltungsrat ohne Bedenken die diesjährigen Festspiele ankündigen können; und auch diese, obwohl der Eintrittspreis von nun an nur 20 Mark betrug und nur 12 Aufführungen gegen 16 im Vorjahre stattfinden sollten, erzielten damit ein gleich günstiges Resultat, so daß noch vor der Beendigung der Festspiele ihre Wiederholung für 1884, dem ursprünglichen Plane gemäß, angezeigt werden konnte. Der Stipendienfonds in Worms hatte laut Bekanntmachung vom April 1883 („Bayreuther Blätter" VI, 188) ein Vermögen von 3120 Mark, darunter der in ihn übergegangene Rest des Wiesbadener Agitationsfonds (500 Mark), das Ergebnis einer für den Fonds gegebenen nachahmenswerten „Lohengrin"-Aufführung in Leipzig unter Direktor Stägemann (750 Mark) und einzelne Spenden (1870 Mark). Daraus wurden während der Festspiele 1883 im ganzen 20 Stipendien für Reisen und Aufenthalt in Bayreuth von 30—170 Mark und im Gesamtbetrage von 1320 Mark ausgezahlt, wozu der Verwaltungsrat die Freikarten lieferte.

Die augenblicklich so günstige Lage, welche Bayreuth für das nächste Jahr sicher stellte, gewährte nun dem jungen Verein auch die erwünschte Freiheit, diese Zeit eifrig auszunutzen, um sich vor allen Dingen möglichst zu verstärken und seine Kapitalien auf alle Fälle zu vermehren, bis wann eine direkte Mithilfe am Bayreuther Werke sich wirksam äußern dürfte. Er ließ aber bei seiner nötigen Organisation ins Weite und Breite, bei der Ernennung immer neuer Vertretungen (1883: 124 und 9 Zweigvereine) nicht außer acht, daß gleichfalls die Förderung des geistigen Verständnisses für die ideale Sache und die Erhaltung jenes schönen Stipendienfonds für Minderbemittelte nach des Meisters letztem Wunsche seine Aufgabe bleibe. So nahm er zunächst vom Januar 1884 an die „Bayreuther Blätter" in seinen eigenen

Besitz und unterstützte den Stipendienfonds mit einer ersten Spende von 3000 Mark, welche auf der nächsten Generalversammlung 1884 beschlossen ward. Dies sind die charakteristischen Zeichen für die weitere Wirksamkeit des Vereins.

1884.

Die Vertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins vermehrten sich in diesem Jahre schon bis zur ersten Abrechnung im Juli von 124 bis auf 382, die Zweigvereine von 9 auf 24, die Mitgliederzahl von 1700 auf 4576, die Einnahme von 5599 auf 34 090 Mark, darunter an Spenden allerdings nur erst 4142 Mark („Bayreuther Blätter" VII, 295). Die „Bayreuther Blätter" gingen in 1000 Exemplaren an 332 Vertreter und Zweigvereine und an 668 (meist) Mitgliederabonnenten in 380 Orten (227 deutschen, 59 außerdeutschen). — Zu Anfang des Jahres wurden von der Zentralleitung an die Vertretungen und Zweigvereine „Instruktionen" versandt und zum 13. Februar und 22. Mai zwei Gedenkschriften („Worte der Erinnerung" und „Zum 22. Mai" von Dr. L. Schemann) zur Veröffentlichung in der Presse der betreffenden Orte. In Vereinskreisen fanden am 13. Februar 16 Feiern statt; es erschienen 22 Zeitungsartikel, zum großen Teil Abdrucke der Gedenkschrift, und 18 Theater gedachten des Tages durch eine Aufführung von Werken. Auch zum 22. Mai ward an die Vertreter eine „Gedächtnisfeier für Richard Wagner", Chor von Martin Plüddemann, Dichtung von Felix Dahn, versandt, die am 13. Februar im Münchener Zweigverein zu sehr wirksamer Ausführung gelangt war. — Vor den Festspielen im Sommer ward von der Zentralleitung aus alle Mühe aufgewandt, um mit den betreffenden Bahnverwaltungen acht Extrazüge für Mitglieder (von München, Wien, Prag, Frankfurt, Berlin, Breslau, Hamburg, Stuttgart) für die ersten Aufführungen zu vereinbaren; doch gelang es vorerst nur, mit Hilfe der thätigen Zweigvereine, die zwei Extrazüge von Wien und München (330 und 350 Teilnehmer) zu verwirklichen, denen dann noch einer aus Nürnberg (300 Teilnehmer) folgte. Hierdurch war der Festspielbesuch doch dem fünften Teile aller Mitglieder in hohem Maße erleichtert, da auch die Preise sehr ermäßigt waren. In den „Bayreuther Blättern" wurden zudem für Mitglieder billige gute Wohnungen (von 1—4 Mark täglich) und Kosthäuser in Bayreuth angezeigt („Bayreuther Blätter" VII, Juni). — Während der Festspiele erschien auch noch eine große künstlerisch-litterarische Unternehmung des Vereins von bleibendem Werte: die „Bayreuther Festblätter", ein Prachtwerk, enthaltend 27 litterarische und 25 künstlerische Beiträge ausgezeichneter deutscher, französischer, englischer, spanischer, belgischer, italienischer, amerikanischer Schriftsteller, nebst dem Kleinod dreier Faksimile des Meisters: erste Skizze, weitere Ausführung und Partiturblatt aus den Trauerklängen nach Siegfrieds Tode, alles zum unglaublich niedrigen Preise von 3 Mark 50 Pfennig. Die so billige Erwerbung dieses schönen Gedenkzeichens wäre wohl eine Ehrenpflicht jedes

Mitgliedes, um auch dadurch den Fonds zum Besten der Festspiele in erwünschter Weise verstärken zu helfen. Aber auch weitere Kreise dürften gerade in solcher Veröffentlichung ein erstes, reizvolles Motiv zur Teilnahme an Bayreuth finden. — Etwa gleichzeitig mit dieser Erscheinung fand die Generalversammlung des Jahres, am 22. Juli zu Bayreuth statt. 51 Vertretungen mit 3325 Stimmen bezeichnete die Präsenzliste („Bayreuther Blätter" VII, 284 ff.). Außer jener Spende von 3000 Mark an den Stipendienfonds ist zu erwähnen die Wahl einer Kommission (Herren Dr. Boller-Wien, Dr. Mayer-Bayreuth, Professor Sachs, O. Merz-München, nebst den Vertretern der Familie W., der Stadt Bayreuth und des Verwaltungsrates) behufs Ausarbeitung eines Statuts für eine „R. Wagner-Stiftung". Diese sollte einerseits dem eigentlichen Fonds der Vereinssammlungen eine feste Form geben, andererseits die Beziehungen des Vereins zu den anderen Faktoren der Sache, Verwaltungsrat der Festspiele und Stipendienfonds auf die Dauer regeln. — Der Stipendienfonds war durch Spenden von 1320 auf 3415 Mark verstärkt worden, woraus zu den Festspielen 1884 im ganzen 3105 Mark an Stipendien für 79 Personen (Künstler, Studenten, Kaufleute, Offiziere u. a.) ausgezahlt wurden, während der Verwaltungsrat 56 Freikarten dazu lieferte („Bayreuther Blätter" VII, 335). — Ein besonderes Stipendium von hoher, vorbildlicher Bedeutung ward von einem Ungenannten zum 22. Mai beim Verwaltungsrate selber angemeldet: es bestand in dem Ankauf von 1000 Freikarten zu den ersten Vorstellungen für deutsche Studierende, welche Karten zur angegebenen Zeit durch die betreffenden Vertretungen des Vereins verteilt wurden.

Die Festspiele, 10 Aufführungen des „Parsifal", nahmen wiederum einen vortrefflichen Verlauf, so daß die um ein Fünftel größeren Kosten gedeckt wurden und obendrein auch der frühere Ueberschuß, sogar noch etwas verstärkt, restituiert werden konnte. Daraufhin kündigte der Verwaltungsrat am Schlusse der Festspiele für das übernächste Jahr 1886 ein wohl vorzubereitendes Doppelfestspiel „Parsifal" und „Tristan und Isolde" an, welches alsdann auch die Feier zum Gedächtnis des ersten Festspiels vor 10 Jahren bilden durfte. — Der Verein erhielt also ein volles Jahr ohne Festspiel für seine eigene Thätigkeit, welche nun vornehmlich der Durchführung jener „Stiftung" zugewandt bleiben mußte, übrigens aber in den bisher beschrittenen Bahnen sich thätig fortbewegte. — Noch am Schlusse des Jahres 1884 erschien eine glücklich ersonnene kleine litterarische Gabe der Zentralleitung für die Vereinsmitglieder, aber nicht nur für diese, sondern auch für ein größeres Publikum berechnet, das über Bayreuth und was damit zusammenhängt, sich vollständig orientieren will: „Der Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1885". Sein Inhalt war: Zum 200. Geburtstage J. S. Bachs, von L. Nohl; Kalendarium mit Daten aus des Meisters Leben und Monatsversen aus seinen Dichtungen, Genealogie seiner Familie und sein Lebensgang, von C. Fr. Glasenapp; Inhaltsübersicht

der gesammelten Schriften mit kurzer Inhaltsangabe, von demselben; Aussprüche des Meisters über seine Dichtungen, Organisation der Bühnenfestspiele, Die Künstlerschaft; Das Bühnenfestspielhaus, von Professor A. H.; Der Bayreuther Stil, von H. Porges; Der Stipendienfonds, Organisation des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, Was bedeutet der Verein? Was können die Vertreter thun? von H. von Wolzogen; Ist Bayreuth nur für die Reichen? von H. Hengster; die „Bayreuther Blätter", Inhalt von sieben Jahrgängen; Statuten, Instruktionen, Formulare; Ueber die akademischen Wagner-Vereine, von A. Seidl; Die Richard Wagner-Stiftung, von O. M.; Vereinsbibliotheken, Bibliographie, Musikalien, Anzeigen. (Preis 1 Mark.) — Auf der Wende der Jahre bildete sich in Berlin ein großer Zweigverein „Berlin-Potsdam", der zum erstenmal in der Geschichte des Vereinslebens die höchste Gesellschaft der deutschen Reichshauptstadt als Teilnehmerin an der Sache von Bayreuth sich bekunden ließ. An der Spitze der Mitglieder stand: Prinz Wilhelm von Preußen, der Enkel des Kaisers.

1885.

Das erste Stück der „Bayreuther Blätter" dieses Jahres brachte die erste vollständige Liste der Vereinsmitglieder: 5048 Personen in 184 Vertretungen, 24 Zweigvereinen, 3 akademischen Wagner-Vereinen. Die Zentralleitung befand sich wieder in München. — Zum 13. Februar versandte diese eine Flugschrift („Vom idealen Publikum", von H. von Wolzogen) an die Vertretungen; 20 Feiern fanden im Vereine statt und 10 Theater gedachten des Tages. — Am 9. März lud die Zentralleitung Delegierte der Vertretungen zu einer außerordentlichen Generalversammlung nach München ein, um über die von der Kommission mit Bayreuth vereinbarten Satzungen der „Stiftung" zu beraten. 30 Delegierte mit 2850 Stimmen fanden sich zum 10. und 11. April dort zusammen. Die angenommenen Satzungen bestimmten, daß der Verein 60 Prozent seines vorhandenen Kapitals und fernerhin 60 Prozent seiner jährlichen Bruttoeinnahmen der in Bayreuth unter Verwaltung der Stadt bestehenden Stiftung überliefern solle, wovon wiederum 40 Prozent zum Ankauf von Karten für die jeweiligen Festspiele, 20 Prozent für den Stipendienfond und 40 Prozent zur festen Kapitalisierung als Grundstock verwendet werden sollten. Das Kuratorium sollte bestehen aus einem Vertreter der Familie, dem Vorstand des Stadtmagistrats Bayreuth, dem I. Vorsitzenden des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, einem Delegierten der Generalversammlung, dem Verwalter der Stipendienstiftung, einem Delegierten des Berlin-Potsdamer Zweigvereins und einem der hervorragendsten Spender. — Im September dieses Jahres erschien der zweite Jahrgang des „Bayreuther Taschenkalenders für 1886" mit folgendem Inhalte: Zum 100. Geburtstage Karl Maria von Webers, von L. Schemann; Zeiteinteilung und Zeittafel mit germanischen Namen nach den Acta Sanctorum, nebst Erläuterung, neuen Daten und neuen Monatsversen; Richard

Wagner als Mensch, von C. Fr. Glasenapp; Die Bühnenfestspiele, von Ad. Gr.; Das deutsche Nationaltheater, von H. von Wolzogen; Tristan und Isolde, von Wolfgang Golther; Parsifal, von Arthur Seidl; Programmatische Erläuterung des Parsifal-Vorspiels, von A. G.; Die Stipendienfonds, Statistik des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, Ergänzungen zum Vorjahr, Verzeichnis der Mitarbeiter an den „Bayreuther Blättern" bis Ende 1885 (63, mit 206 Aufsätzen, darunter 28 — jetzt 30 — des Meisters), Formulare; Die Richard Wagner-Stiftung, von Dr. B.; Bibliographie II, Musikalien, Anzeigen. (1 Mark 50 Pfennig.) — Dieser Jahrgang übertraf an Reichhaltigkeit und Bedeutsamkeit seines Inhalts den vorigen und versprach eine glückliche Fortführung des populär gedachten schönen Unternehmens. — Im Dezember dieses Jahres zeigte der Verwaltungsrat offiziell das Doppelfestspiel des Jahres 1886 für die Zeit vom 23. Juli bis 20. August (9 „Parsifal" jeden Freitag und Montag, 8 „Tristan" jeden Sonntag und Donnerstag) in den „Bayreuther Blättern" (VIII, 361) an. — Die Blättersendungen erhielten sich auf der gleichen Höhe wie bisher. Das Wachstum des Vereins, auch in der festspiellosen Zeit, erhellt aus der neuen Mitgliederliste, welche zu Anfang des nächsten Jahres veröffentlicht ward.

1886.

Die neue Mitgliederliste für das Jahr 1885 wies **5333** Mitglieder auf, in 184 Vertretungen, 27 Zweigvereinen, 3 akademischen Vereinen (darunter 2366 Ausländer in 64 Orten).

In Deutschland waren bis jetzt thätig 114 Vertretungen mit **1244** Mitgliedern und 18 Zweigvereine mit **1652** Mitgliedern, wozu 71 Mitglieder der akademischen Vereine und des Münchener Ordens vom Gral. Die deutschen Zweigvereine sind: Berlin-Potsdam (317) und Berlin (86), Bayreuth (162), München (102) und Zentralleitung (85), Hamburg (151), Mannheim (137), Karlsruhe (97), Plauen (97), Kassel (83), Nürnberg (60), Kiel (50), Quedlinburg (44), Straßburg (44), Dresden (40), Marburg (30), Großenhain (26), Pösneck (25), Jena (16).

Oesterreich hat 25 Vertretungen und 5 Zweigvereine mit **1858** Mitgliedern, nämlich: Zweigverein Wien (730), Graz (280), Reichenberg (105), Warnsdorf (84), Karlsbad (77), Wels (39); und Vertretungen: Olmütz (116), Brünn (84), Znaim (56), Salzburg (41), Linz (38), Leipa (37), Triest (33), Troppau (32), Prag (20), Baden (15), Josephsthal-Maxdorf (15), Asch (13), Wien (13), Pest (11), Zwettl (8), Brüx (7), Korneuburg (7), Budweis (6), Eger (6), Meran (6), Bautsch (5), Gries, Wiener-Neustadt, Innsbruck, Preßburg, Mazö-Szakál (je 1).

England hat **121** Mitglieder: Zweigverein London (117), Dublin (2), Windsor (1), Dover (1).

Rußland hat **80** Mitglieder: Zweigverein Riga (67), Helsingfors (10), Moskau (2), Petersburg (1).

Frankreich hat **73** Mitglieder: Zweigverein Paris (72), Marseille (1).

Belgien hat **50** Mitglieder: Zweigverein Brüssel (41), Antwerpen (9).

Holland hat **44** Mitglieder: Zweigverein Amsterdam (30), Dordrecht (4), Utrecht (4), Buitenzorg-Java (3), Kapelle, Kampen, Graveshage (je 1).

Rumänien hat **30** Mitglieder: Zweigverein Bukarest (30).

Italien hat **23** Mitglieder: Zweigverein Venedig (18), Piacenza (2), Livorno, Mailand, Palermo je (1).

Schweiz hat **20** Mitglieder: Zweigverein Genf (11), Zürich (6), Basel, Bern, Davos (je 1).

Amerika hat **17** Mitglieder: Zweigverein Boston (17).

Norwegen hat **9** Mitglieder: Zweigverein Christiania (9).

Türkei hat **1** Mitglied: Konstantinopel (1).

Durchschnittlich berechnet, kann man also sagen: es gehören zum Verein 3000 Deutsche, 1900 Oesterreicher, 450 sonstige Ausländer.

Auffällige Niedrigkeit der Zahlen zeigen z. B. Köln (11), Frankfurt (36), Dresden (40), Leipzig (61), Magdeburg (8), Stuttgart (9), Pest (11), Prag (10); dagegen z. B. Warnsdorf (84), Sondershausen (36), Pösneck (25), Josephsthal-Maxdorf (15).

Besonders die böhmischen Orte zeichnen sich durch starke Beteiligung aus. Hier sind vielfach ganze Vereinigungen als Mitglieder beigetreten (z. B. in Troppau: Deutscher Verein, Pädagogischer Verein, Singakademie, Turnverein, Männergesangverein). Man denke, was erreicht werden könnte, wenn nur jeder deutsche Gesangverein jährlich 4 Mark für Bayreuth zahlte! Die deutschen Sänger könnten ein Festspiel aus eigener Tasche verwirklichen. Sieht man dagegen, daß ganz Köln nur 44 Mark jährlich, Stuttgart 36 Mark jährlich, Magdeburg 32 Mark jährlich für Bayreuth aufbringen konnte, so erkennt man auch, wie viel doch noch zu thun bleibt gerade für die Heranziehung der wohlhabenderen und großstädtischen Kreise.

Von Anfang des Jahres 1886 ist noch zu erwähnen, daß zum 13. Februar wieder ein Flugblatt („Zum 13. Februar", von H. von Stein) versandt wurde und 10 Feiern, 13 Theatervorstellungen zu verzeichnen waren. Nachdem am 24. Januar in Bayreuth eine Sitzung des Kuratoriums der „Stiftung" stattgefunden hatte, stellte am 24. Februar die Zentralleitung folgenden Antrag zu schriftlicher Abstimmung an die Vertretungen:

A. In anbetracht der bisher nicht möglich gewordenen Erlangung eines staatlich genehmigten Stiftungsstatutes zahlt der Allgemeine Richard Wagner-Verein die für die Stiftung bestimmt gewesenen 60 Prozent seines Gesamtvermögens, nach dem Stande vom 30. Juni 1886, in diesem Jahre direkt an den Verwaltungsrat der Festspiele.

B. Er empfängt vom Verwaltungsrat dafür Eintrittskarten zu den diesjährigen Festspielen. Die Verteilung an die Zweigvereine und Ortsvertretungen erfolgt durch die Zentralleitung nach Verhältnis der von ihnen bis längstens 31. Mai 1886 bei der Zentralleitung eingezahlten Mitglieder-

beiträge für die Jahrgänge 1885 und 1886, und zwar an die betreffenden Zweigvereinsvorstände und Ortsvertreter.

C. Jeder Zweigvereinsvorstand resp. Ortsvertreter hat die auf seinen Zweigverein resp. auf seine Vertretung hiernach treffenden Freikarten als solche unter die Mitglieder seines Zweigvereins resp. seiner Ortsvertretung zu verlosen, und zwar längstens 14 Tage nach erfolgter Zusendung seitens der Zentralleitung.

Die Beteiligung an der Abstimmung war eine erfreulich starke; nicht weniger als 4407 Stimmen waren dabei vertreten, wovon bezw. 3694—3374—2757 die drei Paragraphen annahmen. Damit war der Antrag in allen Teilen angenommen, und infolge davon ist die Zentralleitung in der angenehmen Lage, durch Verlosung fast jedem dritten Mitgliede bereits eine (nur gewöhnlich zu benutzende) Freikarte zu dem Festspiel 1886 verschaffen zu können. Um jedem Mißstande dabei vorzubeugen, schlug sie vor, daß etwa unbenutzte Karten dem Stipendienfonds zuzuweisen seien („Bayreuther Blätter" IX, 135). Der Stipendienfonds seinerseits besitzt gegenwärtig ein Vermögen von 3050 Mark („Bayreuther Blätter" IX, 148).

Die Zentralleitung für 1885/86, deren Sitz wiederum München blieb, besteht aus folgenden Mitgliedern:

I. Vorsitzender: K. Freiherr von Ostini (im Januar wegen Wechsels des Wohnortes ausgetreten).

II. Vorsitzender: Oskar Merz, Tonkünstler (an Stelle des auf unbestimmte Zeit beurlaubten Grafen Ferdinand Spork).

Schriftführer: königlicher Professor M. E. Sachs und königlicher Musikdirektor H. Porges.

Kassier: Musikalienhändler Alfred Schmid.

Beisitzer: königlicher Hofkapellmeister H. Levi.

Redakteur der „Bayreuther Blätter": H. P. Freiherr von Wolzogen.

Kooptierte: königlicher Hofkapellmeister Franz Fischer, Joseph Ritter von Schmädel, Architekt, und königlicher Professor Rudolf Seitz, Historienmaler und Konservator am königlich bayerischen Nationalmuseum.

Die Adresse der Zentralleitung ist: München, Maximiliansstraße 37.

Zum Abschlusse dieser statistischen Mitteilungen diene der hier angefügte neueste Aufruf der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, der in die Herzen aller derer dringen möge, welche dem Volke Richard Wagners angehören.

Aufruf
zum Eintritt in den Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Wieder stehen wir in einem Festspieljahre! In ihm soll zur Gedächtnisfeier des zehnjährigen Bestehens der 1876 mit dem „Ring des Nibelungen" begründeten Bayreuther Bühnenfestspiele neben „Parsifal" ein weiteres Werk Richard Wagners, „Tristan und Isolde", an der von ihm hierfür bestimmten Kunststätte seine Aufführung erleben.

Welchem Deutschen sind sie nicht innig vertraut geworden jene Sagen und Gestalten, welche Richard Wagner kraft seines Genius in „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger", „Tristan und Isolde", „Ring des Nibelungen", „Parsifal" aus vielhundertjährigem Schlummer zu neuem, vollem Leben erweckt hat? Jene Gestalten, die nun nicht mehr aus vergilbten Büchern, sondern lebenswarm in Wort und Ton von der Bühne zu ihm sprechen, sie haben das deutsche Volk wieder gelehrt, was eine auf eigenem Boden, im Schein der heimatlichen Sonne erblühte Kunst ist — durch Richard Wagner sind denen, welche den Gedanken einer deutschen Kunst zu fassen vermögen, die nationalen Sagen und Mythen wiedergewonnen!

Nicht etwa für die Bewohner einiger Großstädte als Zerstreuung nach aufreibender Alltagsarbeit, für sein Volk hat der Meister dies alles gedichtet und gesungen.

Was einst dem Griechen die Kunst und was in der höchsten Blüte des hellenischen Lebens namentlich die festlichen Bühnenspiele gewesen sind, bei welchen die Nation versammelt war und nach allem Zwist und aller Selbstentfremdung immer wieder lernte, sich eines Geistes und Sinnes zu fühlen — dieses seit zwei Jahrtausenden nicht wieder erreichte Vorbild gab unserem Meister den Gedanken der deutschen Bühnenfestspiele ein. Dreißig Jahre hat Richard Wagner für diese Idee gestritten und gelitten — und er hat das volle Gelingen seines Werkes erlebt.

Heute steht zu Bayreuth auf einer weit ins deutsche Land hinausblickenden Höhe ein schlichtes, ernstes Haus, in welchem viermal, in den Jahren 1876, 1882, 1883 und 1884, vor mehr als fünfzigtausend Deutschen und vor aus fernen, selbst aus überseeischen Ländern herbeigeeilten Gästen deutsche Bühnenfestspiele in des Wortes wahrster Bedeutung gefeiert wurden. In den Festaufführungen des „Ring des Nibelungen" und des „Parsifal" wurde es jedermann klar, warum Wagner das Heil der Kunst in den von allen bisherigen Theatergebräuchen durchaus abweichenden Festspielen erblicken mußte.

Nicht allein erreichen die Aufführungen selbst in Bayreuth die höchste Vollendung, dank der mit den großartigsten Hilfsmitteln ausgestatteten

Bühne und dank den auserlesenen Sängern und Musikern, welche für das volle Gelingen jedes Teiles des Ganzen bürgen, sondern es macht die weihevolle Stimmung, welche die reine Schönheit dieser Aufführungen und die edle Zweckmäßigkeit des Bühnenhauses in den Zuhörern hervorruft, den bedeutsamsten Vorzug der Festspiele vor gewöhnlichen Theatervorstellungen aus. Der Zuschauerraum mahnt an die großartige Form des antiken Theaters; keine Logen und Galerien entstellen den architektonischen Eindruck; ein mächtiges Amphitheater, das keine Standesunterschiede andeutet, gewährt allen von jedem Platze aus den vollen Blick auf die Bühne und einen ungeschmälerten Genuß. Das unsichtbare Orchester und das in den verdunkelten Zuschauerraum hineinleuchtende Bühnenbild üben einen unvergleichlichen Zauber aus, der uns mit unwiderstehlicher Gewalt für das Kunstwerk gefangen nimmt. Und treten wir dann hinaus aus dem ernsten Raume, so wird der feierliche Eindruck des Gesehenen und Gehörten nicht verwirrt und zerstört durch das Getöse der Großstadt, sondern eine freundliche Natur umgibt uns; zu unseren Füßen liegt die altertümliche Stadt in dem von malerischen Hügeln eingesäumten lieblichen Mainthal — der letzten Ruhestätte des Meisters.

Was Richard Wagner schuf, gilt es nun für alle Zeiten zu erhalten. Der Weckruf, den er seinem Volke ertönen ließ, soll nicht verhallen. Was er wollte, soll im Volke Wurzel schlagen und aufkeimen. Dieses heilige Erbe zu wahren, hat sich der bald nach des Meisters Tode in Nürnberg gegründete, bereits viele Tausende von Mitgliedern zählende Allgemeine Richard Wagner-Verein zum Ziele gesetzt, der über Deutschlands Grenzen hinaus alle die umfassen soll, die je von des Meisters Werken große erhebende künstlerische Eindrücke empfangen haben und hierfür nun den Ehrenzoll abtragen wollen.

Je größer der Kreis der Mitglieder dieses Vereines wird, desto bedeutender kann auch das Maß der Vergünstigungen werden, welche die Leitung des Vereines in jeder Weise anstrebt.

Deshalb wenden wir uns vertrauensvoll an alle diejenigen, welche den segensreichen Einfluß einer volkstümlichen Bühne auf die Hebung unserer nationalen Kunst und Kultur zu würdigen wissen, mit der Bitte, einen noch höheren Aufschwung der Bayreuther Festspiele durch ihren Beitritt zum Allgemeinen Richard Wagner-Vereine fördern zu helfen, indem sie sich an einen der bestehenden Zweigvereine oder einer Ortsvertretung anschließen, oder solche neu begründen, resp. übernehmen. Beigebogen findet sich ein Verzeichniß derselben. Jeder der darin bezeichneten Herren nimmt Beitrittserklärungen entgegen. Der einfache Mitgliederbeitrag von jährlich nur 4 Mark ermöglicht es den weitesten Kreisen, den Zielen des Vereines ihre Unterstützung zuzuwenden. Während es bemittelteren Anhängern der Wagnerschen Schöpfung unbenommen bleibt,

sich durch höhere Spenden um dieselbe noch weiter verdient zu machen, können andererseits auch Vereine, Korporationen 2c. gegen einen Jahresbeitrag von vier Mark Mitglied des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines werden. Möge auch bei ihnen unser Aufruf nicht ungehört verhallen!

So kann jeder nach seinem Teile dazu beitragen, dem ganzen deutschen Volke der Gegenwart und Zukunft eine der hehrsten Früchte deutschen Geistes zu sichern und zu erhalten: den Fortbestand des Lebenswerkes Richard Wagners, des deutschen Nationaltheaters in Bayreuth.

München, Frühling 1886.

Maximilianstraße 37.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines:

Oskar Merz, Tonkünstler, 2. Vorsitzender; 1. Vorsitzender: vakant; M. E. Sachs, kgl. Professor a. d. Musikschule, 1. Schriftführer; Heinrich Porges, kgl. bayr. Musikdirektor, 2. Schriftführer; Alfred Schmid, Kunst- und Musikalienhändler, Kassier; Hermann Levi, kgl. bayr. Hofkapellmeister; Jos. Ritter von Schmädel, Architekt; Franz Fischer, kgl. bayr. Hofkapellmeister; Rud. Seitz, Historienmaler, kgl. Professor und Konservator am kgl. bayr. Nationalmuseum; Hans Paul Freiherr von Wolzogen, Redakteur des Vereinsorganes: „Bayreuther Blätter".

Beurlaubt: Ferdinand Graf Sporck.

Uebersicht über die Zweigvereine und Ortsvertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines

nebst Angabe der Mitgliederzahl.

Aachen, Heinr. Nütten (6) — Amsterdam, J. M. Reynvaan (Z.-V.) (30) — Annaberg i. Erzgeb., J. van Groningen, Buchhandlung (2) — Antwerpen, Emil Giani, Kapellmeister (Z.-V.), Rue Quellin 36 (9) — Asch i. Böhmen, Alb. Labitzky, Musikdirektor (13) — Aschaffenburg, J. Deubler, Oberlehrer (12) — Augsburg, A. Gitter, Musikalienhandlung (1) — Baden b. Wien, Ludw. Lechner, Professor, Antonsgasse 20 (15) — Baden-Baden, Dr. Richard Pohl, Professor (Z.-V.) (1) — Baltimore, Dr. R. Haupt (1) — Bamberg, El. Oechsler, k. Seminarlehrer (1) — Barmen, Rud. Ibach Sohn, Hofpianofortefabrikant (8) — Bartenstein

in Oſtpr., Osk. Baske, Regierungsbaumeiſter (8) — Baſel, Karl Opitz (Gebr. Hug) (1) — Bautſch i. Mähren, G. Prodinger, Direktor (5) — Bautzen, Dr. Paul Mirſch (1) — Bayreuth, H. Heuſchmann jun. (Z.-V.) (162) und Redaktion der „Bayreuther Blätter" (16) — Berlin, Karl Schäffer (Z.-V.) Kaſſier: Franz Brodtmann, Nollendorfplatz 1/1; Theodor Barth, Muſikalienhandlung, Mohrenſtraße 21; W. Tappert, Belle-Alliance-ſtraße 68; Julius Bodenſtein, Kunſtmaler, Schiffbauerdamm 20 (86) — Berlin-Potsdam, A. von Puttkammer, k. Referendar (Z.-V.), Unt. d. Linden 73 (311) — Bern, Kirchhoff, Muſikalienhandlung (7) —Böhmiſch-Leipa, Erwin Martin, Inſtitutsdirektor (37) — Bonn, O. Rokicki, Muſikdirektor (6) — Boſton, Arthur Foote, 3 Weſtcodar Street (17) — Brandenburg i. H., R. Gotthard, prakt. Arzt (14) — Braunsberg i. Oſtpr., Peters, Buchhandlung (1) — Braunſchweig, Jul. Bauer, Hofmuſikalienhandlung (20) — Bremen, A. E. Fiſcher, Muſikalien-handlung (4) — Breslau, Kommiſſionsrat Hainauer, Hofmuſikalien-Verlagshandlung (28) — Brieg i. Schleſ., Jung, k. Muſikdirektor (11) — Bromberg, Rich. Fiſcher, Buchhändler — Brünn, K. Frank, Kapellmeiſter, Krautmarkt 3 (84) — Brüſſel, La Fontaine (Z.-V.), Rue Joſef II. (41) — Brüx i. B., Aug. Slavik, Fabrikdirektor (7) — Budapeſt, Roſzavoelgyi und Co., Muſikalienhandlung (11) — Büdingen i. Heſſen, Rabenau, Amtsrichter (3) — Budweis i. B., L. E. Hanſen, Buchhandlung (6) — Buitenzorg i. Java, Dr. R. D. M. Verbeek (3) — Bukareſt, Ed. Wach-mann, Direktor des Konſervatoriums (30) — Burg b. Magdeburg, Dr. Hans Dütſchke (1) — Celle, i. Hann., Aug. Schulze, Buchhandlung (4) — Chriſtiania, Norweg., Karl Warmuth, Hofmuſikalienhandlung (9) — Darmſtadt, E. Zernin, Hauptmann à l. s. (13) — Davos-Platz Schweiz, Richard Becker, Buchhandlung (1) — Delitzſch, Reinhold Pabſt, Verlagsbuchhändler (1) — Detmold, A. von Donop, Premier-lieutenant a. D. (13) — Dordrecht, Willem Kes (4) — Dortmund, Otto Uhlig, Küpperſche Buchhandlung (2) — Dresden, Frz. Plötner, k. ſ. Hofmuſikalienhändler (Z.-V.) (40) — Duisburg, H. Brandt, Muſik-direktor (1) — Düſſeldorf, W. Schauſeil, Muſikdirektor (7) — Eger i. B., Lorenz Kammerer (6) — Eiſenach, H. Thureau, Profeſſor (1) — Elber-feld, E. Lukas jun., Buchhändler (4) — Erfurt, E. Voigt, Muſikalien-handlung (1) — Emil Büchner, Hofkapellmeiſter z. D. (1) — Franken-berg i. Sachſen, Albert Werner, Komponiſt (10) — Frankenhauſen i. Thür., Ferd. Deutſch, auf Schloß Heldrungen (1) — Frankfurt a. M., Steyl & Thomas, Hofmuſikalienhandlung (20) —Julius Wolf, Muſikantenweg 19 (16) — Frankfurt a. O., Georg Bratfiſch, Muſi-kalienhandlung — Fredeburg i. W., Bering, Amtsrichter (9) — Frei-burg i. Br., Dimmler, Muſikdirektor (75) — Fulda, A. Maier, Muſi-kalienhandlung (1) — Fünfkirchen, Karl Borovits, k. ungar. Finanz-rat (1) — Fürth, Paul Winkler, Fabrikbeſitzer (2) — Genf, Librairie

Burkhardt (11) — Gera i. Reuß, Kanitz' Buchhandlung (5) — Gießen, Ed. Rudolph, Musikalienhandlung (3) — Glauchau, Eilhardt, Kapellmeister (1) — Görz, von Millenkovics, stud. jur., Via Giardino 16 (1) — Goslar, Dr. M. Krafft (4) — Gotha, Herm. Tietz, Hofpianist (2) — Göttingen a. L., Dr. Ludw. Schemann (26) — Graz, Dr. Friedr. von Hausegger, Advokat (Z.-V.), Hauptstraße 17 (280) — Greifswald, Dr. M. Möller, Privatdozent (1) — Großenhain i. Sachsen, Steche, Amtsrichter (Z.-V.) (26) — Hagen i. Westf., Emil Kayser, Musikdirektor (10) — Hainburg a. Donau, Franz Holdhaus (1) — Halle a. S., H. Rückert, Referendar (1) — Hamburg, Armbrust, Musikdirektor (Z.-V.), a. d. Petrikirche 5 (151); Dr. H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachr." (7) — Hannover, H. Vitzthum, k. Kammermusiker; G. Th. Nagel, Musikalienhandlung (16) — Heidelberg, Ernst Halven, Musikdirektor, Leopoldstraße 27 (21) — Heilbronn, L. Mönnich, Fräulein (3) — Helsingfors, Finnland, Rich. Faltin, Musikdirektor (10) — Hirschberg i. Schlesien, C. Elsner, Lehrer (4) — Hof, J. G. Hahn, Lehrer (1) — Homburg v. d. H., W. Schmidt-Hartlieb — Jena, Dr. Rich. Falkenberg, Dozent (Z.-V.) (16) — Iglau, H. Fischer, Musikdirektor (1) — Ingolstadt, Thom. Lang, Premierleutnant (12) — Innsbruck, S. A. Reiß (Groß), Musikalienhandlung (1) — Inowrazlaw i. Posen, T. Ed. Rocca, Kapellmeister (7) — Josefsthal-Maxdorf i. Böhmen, Fidelio Finke, Lehrer (15) — Iserlohn, Herm. Hahn (Bädekers Buchhandlung) (2) — Kamin i. Pom., G. Hecht, Seminarlehrer (1) — Kandel i. Rheinpf., H. von Leth, k. Rentbeamter (15) — Karlsbad i. B., A. Janetschek, Musikdirektor (Z.-V.) (77) — Karlsruhe, A. Römhildt jun., Kaufmann (Z.-V.) (97) — Kassel, Pape, Regierungsrat (Z.-V.) (83) — Kempten, K. Gonetzny, Stadtkassier (3) — Kiel, Pätzel, Musikalienhandlung (Z.-V.) (50) — Kirchheimbolanden, Karl Fuß, Lehrer (6) — Kissingen, Jos. Ducrue, k. Rektor (12) — Kitzingen, Eug. Hertel, k. Reallehrer (10) — Klagenfurt, Jos. Reiter, Musikvereinsdirektor — Klingenthal, Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor (6) — Koblenz-Ehrenbreitstein, Dr. Bartold (21) — Koburg: vakant (13) — Kolberg, A. Plüddemann, Frau Konsul (8) — Kolmar, Dr. Franz, k. Staatsanwalt (14) — Köln, Eberhard Schwickerat, Musikdirektor (11) — Königsberg i. Pr., G. Wittke, Kaufmann, Französische Straße 23 (15) — Konstanz, Gebr. Hug, Musikalienhandlung (1); Ernst Abendroth, Musikalienhandlung (3) — Korneuburg b. Wien, Karl Aichinger, k. k. Notar (7) — Köslin, Frau Marie v. d. Osten, Friedrich-Wilhelms-Vorstadt (1) — Kottbus, Herm. Schramke, Musikdirektor, Promenade (1) — Kreuznach, Gebr. Wolf, Musikalienhandlung (3) — Laibach, Hans Gerstner, Konzertmeister, Franzens-Quai 21 (10). — Landau i. Pfalz, Alfred Steinitzer, k. Artill.-Leutnant — Lausanne, F. R. Spieß, Musikalienhandlung — Leipzig, William Auerbach, Musikalienhandlung (61) — Limbach i. S., V. Benke, Gesangslehrer — Linz

a. D., Dr. Adolf Dürnberger, Hof- und Gerichtsadvokat (38) — Löbau, Karl Richter, Seminaroberlehrer — London, B. L. Mosely (Z.-V.), 2 Brick Court Temple E. C. (117) — Luckenwalde i. Preußen, Alb. Gategast, Buchhandlung — Ludwigsburg, Alb. Braun, Musikdirektor — Luxemburg, G. Stomps, Kunst- und Musikalienhandlung — Magdeburg, Gust. Rebling, k. Musikdirektor, Johanniskirchhof 2 (8) — Mainz, Schotts Söhne, Musikalienverlagshandlung — Mannheim, C. Heckel jun., (Z.-V.) (137) — Marburg, Dr. Franz von Liszt, Professor (30); Akadem. Rich. Wagner-Verein, Karl Reinhold, stud. theol. (8) — Marktsteft b. Würzburg, Fräulein M. Sammet (8) — Meran i. T., Baronesse Alex. von Schleinitz, Villa Rosenberg (6) — Mergentheim i. Württ., Rud. Ziegler, Kaufmann (2) — Moskau, Max Erdmannsdörfer, Professor (2) — Mülhausen i. E., Dr. Alex. Stein, Realschullehrer, Galfingerweg 8 (3) — München, Alfred Schmid, Musikalienhandlung (Z.-V.), Maximilianstraße 37 (102); Orden vom Gral, Wolfg. Golther, cand. phil., Adalbertstraße 68 (57) — München-Gladbach i. Rheinpr., Karl Reichmann, Kapitän (18) — Münster i. W., Louis Roothaan, Musikdirektor (3) — Neu-Ruppin, R. Petrenz, Buchhandlung (2) — Neu-Strelitz, G. Barnewitz, Hofmusikalienhandlung (2) — Neu-Ulm, H. Schepp, Musikdirektor — Nördlingen, F. W. Trautner, Musikdirektor — Nürnberg, W. Schmid, k. Hofmusikalienhandlung (Z.-V.) (60) — Oels, Schlesien, Winkelmann, Seminarmusiklehrer (4) — Offenbach a. M., Ad. André, Musikalienhandlung (2) — Oldenburg, A. Dietrich, großherzogl. Hofkapellmeister (4) — Olmütz i. Mähren, Wladimir Labler, Kapellmeister (116) — Osterwieck a. Harz, Herm. Schmidt, Amtsrichter (2) — Paris, S. H. Chamberlain, Adr.: Ed. Dujardin, Revue Wagnérienne, Rue Blanche 79 (72) — Passau, Joh. Nep. Cortolezis, Chorregent (7) — Pforzheim, Fischer & Haug, Buchhandlung (3) — Piacenza, Joh. Ducati, Professor (2) — Plauen i. V., Herm. Lang (Z.-V.) (97) — Posen, Ed. Bote & G. Bock, Hof-Buch- und Musikalienhandlung, Wilhelmstraße 23 (5) — Pößneck, J. H. Löffler, Lehrer (Z.-V.) (25) — Prag, Al. Hruschka, Professor, Gerbergasse 11 (20) — Preßburg i. Ungarn, Rud. Drottleff, Musikalienhandlung (1) — Quedlinburg, Dr. Kohl, Gymnasiallehrer (44) — Rastatt i. Baden, von Woyna, Hauptmann (13) — Regensburg, J. G. Bössenecker, Musikalienhandlung (2) — Reichenberg i. Böhmen, F. Schütz, Bürgerschullehrer (Z.-V.) (105) — Reutlingen, Schönhardt, Musikdirektor (1) — Riga, Carl Fried. Glasenapp; Alexander W. Döllen; Otto Lohse, Kapellmeister; Hermann von Westermann, Oberlehrer (67) — Röhrsdorf b. Fraustadt i. Posen, Rob. Musiol, Lehrer — Rom, Frau Professor Helbig — Rostock i. Mecklenburg, L. Trutschel, Hofmusikalienhandlung (5) — Rottweil i. Württ., Heinrich von Besele (2) — Ruhrort a. Rh., Dr. Andreä, Musikalienhandlung — Saarbrücken, Rudolf Pluge, Kapell-

meister — Salzburg, Dr. Jos. Stigler, Advokat (41) — Schaffhausen, Flitner, Musikdirektor — Schleswig, Fr. Meymund, Musikdirektor — Schwarzenberg i. S., Alb. Kohlschmidt, Organist — Schweinfurt, Germ. Raab, Kaufmann (4) — Siegen, C. F. Wurm, Kaufmann — Simbach b. Braunau, von Preen auf Osternberg (4) — Solingen, F. O. Sturm, Musikdirektor — Sondershausen, Grünberg, Konzertmeister (36) — Sonneberg i. Th., Bernh. Roth, Lehrer (22) — Spandau, Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer (9) — Speyer, Richard Scheffter, Musikdirektor (5) — Spremberg, Th. Riese (W. Erbes Buchhandlung) (4) — Stargard i. Pom., Rud. Just, Buchhandlung (2) — Stettin, Freude, Rechtsanwalt (42) — Steyr, Almroth, Kaufmann — Straßburg i. E., Dr. jur. Roffhack, Regierungsrat (44) — Straubing, Max Filke, Chordirektor — Stuttgart, Professor Joseph Kürschner, Hofrat (7) — Tölz, F. Fiedler, Redakteur (2) — Trier, Dr. Druffel, Stabsarzt (4) — Triest, Jul. Heller, Musikdirektor (33) — Troppau i. Oestr.-Schl., Hub. Wondra, Musikdirektor (32) — Tübingen, Dr. K. Köstlin, Univers.-Professor (10) — Untermünsterthal i. Baden, Dr. Bauer, Arzt (3) — Utrecht, Hugo Nolthenius, Präzeptor (4) — Venedig, Carlo Rossi, Kapellmeister, S. Marina, Calle Scaletta (18) — Viersen, Ad. Schmidt, Fabrikbesitzer (18) — Villingen, Boos, Hauptlehrer (2) — Wandsbeck b. Hamburg, Eduard Hagel, Musikschuldirektor — Warnsdorf i. B., Adolf Thiele, Fabrikbesitzer (Z.-V.) (84) — Wehlau i. O., Dr. Baske, Gymnasiallehrer — Weimar, Dr. Moritz jun. (20) — Weißenburg a. S., Karl Drechsler, Lehrer (2) — Wels a. Traun, Alex. Fischer, k. k. Bezirkshauptmann (Z.-V.) (39) — Wernigerode, Rudolf Wendel, Musikdirektor — Wien, Akademischer Richard Wagner-Verein, Dr. V. Boller (Z.-V), I. Musikvereinsgebäude (730); A. J. Gutmann, k. k. Hofmusikalienhandlung (13) — Wiener-Neustadt, Dr. Ant. Riehl, Advokat (1) — Wiesbaden, Arth. Smolian, Kapellmeister, Emserstraße 20 (12) — Worms, Friedr. Renz (24) — Wünschelburg i. Schlesw., Max. Grötzebauch — Würzburg, Dr. Kliebert, k. Direktor (10) — Zabern, Dr. Luthmer, Oberlehrer (6) — Zeitz, C. Löbus, Chordirigent (7); G. Weidmann, Direktor (7) — Zirndorf b. Nürnberg, Hch. Bock, Direktor — Zittau, Paul Fischer, Musikdirektor (3) — Znaim i. Mähren, Dr. Karl Pichler, Professor (56) — Zürich, Gebr. Hug, Musikalienhandlung (6) — Zürich-Fluntern, A. Prinzl, stud. techn. — Zwettl i. Niederösterr., Dr. Rud. Fuhrmann, k. k. Statth.-Konzept.-Praktikant (8).

Bibliographie.

I.

Richard Wagners Schriften und Kompositionen 1824–1835.

(Vergleiche hierzu das Verzeichnis der Briefe.)

1824. Gedicht auf einen verstorbenen Mitschüler. („Einmal starb einer unserer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte." Gesammelte Schriften Bd. I, S. 8.)

? Entwürfe zu Trauerspielen. (Vorbilder: Joh. Aug. Apels Tragödien. Ebd. S. 8; ungedruckt.)

? Uebersetzung von 12 Büchern der Odyssee. (Ebd. S. 8; ungedruckt.)

? Metrische Uebersetzung von Romeos Monolog. (Ebd. S. 8; ungedruckt.)

? Trauerspiel („welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Aufführung genöthigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang." Ebd. S. 8 f.; ungedruckt.)

1829. Sonate, Quartett, Arie. (Ebd. S. 9; ungedruckt.)

1830. Ouvertüre in B-dur (6/8). (Ungedruckt.) („der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis Desjenigen, der die Partitur etwa studiren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente roth, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinirte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck." Ebd. S. 10.) Vergl. dazu die Variante auf S. 288 des Wagner-Jahrbuchs I. Dorn, der das Werk 1830 in einem Zwischenakte im Leipziger Stadttheater aufführte, sagt darüber in den „Ergebnissen und Erlebnissen" S. 157 f.: „Die quästionierte Ouvertüre war so durchaus abweichend von allem Gewohnten und Gewöhn-

Sonate

Für das Pianoforte

componirt und

Herrn Theodor Weinlig

Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig

hochachtungsvoll gewidmet

von

RICHARD WAGNER.

Eigenthum der Verleger.

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 20 Gr.

Eingetragen in das Archiv vereinigter Musikhändler.

Verkleinerte Nachbildung des Titels des ersten, von Wagner gedruckten Musikstückes S. 368.

lichen, daß man schwerlich eine geistige Verwandtschaft ihres Autors mit dem Verfasser jener sterilen Sonate [op. 1.] herausgefunden hätte. Schon die äußere Szenerie der auf Kleinoktav geschriebenen Partitur bot einen ganz absonderlichen Anblick: die Systeme in dreifacher Begrenzung für Saiten-, Holzblas- und Blechinstrumente, jedes Terrain gefärbt mit anderer Tinte (schwarz, rot und blau). Ebenso abnorm war die Komposition; aber es steckte etwas darin, was mir Achtung abnötigte, und so verordnete ich denn eine Probe für das Orchester, um das ungeheuerliche Opus am nächsten Theaterabend als Entr'aktsmusik zwischen zwei Lustspielen aufzuführen. Wenn ich je eine heftige Opposition zwischen Dirigenten und Dirigierten erlebt habe, so fand sie an jenem Vormittag statt, als ich dies erste Instrumentalwerk eines jungen, unbekannten Menschen durchspielen, einüben und nochmals durchspielen ließ ... Der Erfolg dieses Maidenspeech war fabulös: das verdutzte Publikum wußte gar nicht, wie ihm geschah, als die Spieler nach einem langen, wirren Durcheinander plötzlich ihre Instrumente weglegten, weil ihre Arbeit vorüber war; man glaubte immer noch, es würde irgend etwas Annehmbares kommen. Die Geschichte hatte jedoch wirklich schon ihr Ende erreicht. Der damals sehr schüchterne Richard dankte mir anderen Tages sichtlich betreten für meine Gefälligkeit; ich konnte nur versichern, daß ich sein Talent sehr wohl herausgefühlt, daß ich mich namentlich darüber gefreut hätte, auch nicht eine Note ändern zu müssen (wie das sonst bei Erstlingswerken gerade in der Orchestration nötig zu sein pflegt) und daß ich von seiner Zukunft das Beste erwarte." Während Dorn die Partitur dreifarbig gesehen haben will, schreibt Wagner, daß er nur die Absicht gehabt habe, sie so zu schreiben. In einem Berichte in der Neuen Zeitschrift für Musik Bd. IX (1838) S. 28 sagt Dorn über die Aufführung der Ouvertüre: „Sie kam wirklich zu Stande, das Orchester wollte sich schon in der Probe vor Lachen ausschütten und das Publikum sah des Abends ganz trübselig und verblüfft drein. Aber es war etwas in der Composition, was mir Achtung abgenötigt hatte, und ich tröstete den sichtlich betroffenen Autor aus Ueberzeugung mit der Zukunft." Im „Komet" brachte Herlossohn auf Dorns Veranlassung eine (uns bisher nicht zugängliche) anerkennende Notiz.

1831. Sonate für das Pianoforte (op. 1), B-dur. Leipzig 1832, Breitkopf und Härtel. (Vergl. die Nachbildung des Originaltitels dieser ersten Ausgabe auf S. 366 u. 367). Neue Ausgabe (Nr. 10433), und zwar des Menuetts, in den „Perles musicales, Sammlung kleiner Klavierstücke für Konzert und Salon" (Nr. 84, ebd.), und im „Harmonium, Sammlung von Tonstücken berühmter Komponisten der neueren Zeit. Für das Harmonium arrangiert von R. Bibl." (Nr. 5, ebd.). Unter der Ueberschrift „Räthsel" findet sich ein Abdruck des Menuetts und Trios in der Deutschen Musik-Zeitung 1862 Nr. 5, Auflösung dazu in Nr. 6 ebd. („Ich komponierte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit ꝛc."

Gesammelte Schriften Bd. I S. 11) (im Stile Haydns . . . das zeigte allerdings schon von Formgewandtheit, aber es verriet auch nicht die allergeringsten Eigentümlichkeiten." Dorn, Ergebnisse u. s. w. S. 156.)

1831. Polonaise für Pianoforte zu 4 Händen (op. 2), D-dur. Leipzig 1832, Breitkopf und Härtel. (Vergl. die Nachbildung des Originaltitels dieser Ausgabe auf S. 370.) Neue Ausgabe (Nr. 10864) in den „Perles musicales, Sammlung kleiner Klavierstudien zu 4 Händen" (Nr. 24, ebd.). Eine nicht autorisierte Bearbeitung für 2 Hände von Adolf Henselt ist in Rußland erschienen. („Man würde vergeblich in diesen beiden Werken [op. 1 u. 2] eine Spur von Wagner suchen." Tappert, R. Wagner S. 5.)

1831 (oder **1829**?) Fantasie für Klavier, Fis-moll. (Ungedruckt.) („Bei weitem interessanter, eigentümlicher als die Sonate und die Polonaise." Tappert a. a. O. S. 5.)

1831. Konzert-Ouvertüre in D-moll. (Ungedruckt.) Komponiert 26. September 1831, umgearbeitet 4. November 1831. Aufgeführt 25. Dezember 1831 im Theater zu Leipzig.

1832. Konzert-Ouvertüre mit Fuge, C-dur. (Ungedruckt.) „Nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethovens, welche in einem Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall gespielt wurde." Gesammelte Schriften Bd. I, S. 12.) Nach Tapperts (Allgemeine deutsche Musik-Zeitung 1877, S. 378) Angaben wurde diese Ouvertüre im März 1832 komponiert, nach Kastner (Wagner-Katalog S. 2.) am 30./4. 1833, nach Tappert am 30./4. 1832 zum erstenmal aufgeführt. Tappert beruft sich auf das ihm vorliegende Programm eines Konzerts der Sängerin Palezzesi, in welchem als erste Nummer des zweiten Teils die Ouvertüre angeführt ist. Nach dem uns vorliegenden Originalzettel des Leipziger Gewandhauskonzerts vom 23./2. 1832, den wir auf S. 371 auf die Hälfte verkleinert in photographischer Nachbildung wiedergeben, fand die erste Aufführung im Gewandhaus an diesem Tage statt. Es ist somit auch bewiesen, daß die Komposition nicht im März 1832 erfolgt sein kann. Die vom 29. September 1828 bis 13. Dezember 1832 reichenden Programme des Gewandhauses zeigen nur diese eine Erwähnung Wagners. Nach dem „Bericht" Wagners (Gesammelte Schriften Bd. X, S. 400) erscheint die Ouvertüre auch in der „Euterpe" aufgeführt worden zu sein. Der betreffende Satz lautet: „ich stand gut mit diesem untergeordneten Orchesterverein, welcher bereits im ‚alten Schützenhause' in dem Petersthore eine ziemlich figurirte Conzertouvertüre freiwillig aufgeführt hatte." Die „Allgemeine Musikalische Zeitung" von 1832 enthält S. 296 folgende Besprechung: „Eine große Freude hatten wir durch eine neue Ouvertüre eines noch sehr jungen Komponisten, Herrn Richard Wagner. Das Stück erhielt volle, erwünschte Würdigung, und in der That, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht bloß klingend, sie hat Sinn und ist mit Fleiß und Geschick, mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt. Wir sahen die Partitur."

POLONAISE

Pour le Pianoforte

à quatre mains

composée

par

RICHARD WAGNER.

Propriété des Editeurs.

Chez Breitkopf & Härtel, à Leipsic.

Verkleinerte Nachbildung des Originaltitels des zweiten von Richard Wagner gedruckten Musikstückes (S. 369).

Wieder aufgeführt am 30. November 1877 im Bilse-Konzert in Berlin. Vergl. auch „Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung" 1877 S. 378 f.

1832. Symphonie für Orchester, C-dur. (Ungedruckt.) „Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen, war mein Bestreben." Gesammelte Schriften Bd. I S. 12.) Die erste Aufführung fand im Sommer 1832 im Prager Konservatorium in Gegenwart des Komponisten statt. In Leipzig wurde das Werk Weihnachten 1832 in der „Euterpe" und am 10. Januar 1833

Sechzehntes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,

Donnerstag, den 23sten Februar 1832.

Erster Theil.

Ouverture, von Richard Wagner.

Scene und Arie aus Elise e Claudio, von Mercadante, vorgetragen von Dem. Grabau.

Elis. Miei cari figli — ah! voi dormite — ignari
Di vostra sorte — oh quanto è dolce il sonno
Dell' innocenza! — ei fugge
Dagli occhi miei: lo risospinge il pianto,
Lo spaventa il dolor. Già scorse un anno —
Un anno — oh Dio! — sposo crudel! — qual mai,
Qual da noi ti divide obblio funesto? —
Quella ch'è pur tua prole e mia, sovente
Di te mi chiede — io madre, io le rispondo
Con mentito sorriso — e il pianto ascondo.

Giusto ciel, deh! più sereno
I miei voti alfin ricevi:
Stringa il padre i figli al seno,
Rieda omai lo sposo a me.
Sul mio capo, ah! sol, se vuoi,
Sfoga pur gli sdegni tuoi:
Abbian pace i figli almeno,
Se la madre è in odio a te.
Ah! se a me riede
L'amato bene:
Ampia mercede
Quest' alma avrà.
Di tante e tante
Sofferte pene
Un solo istante
Trionferà.

Andante und Rondo für den Fagott, von M. von Weber, vorgetragen von Hrn. Schmidtbach.

Verkleinerte Nachbildung des ersten Gewandhaus-Konzertprogramms, welches Wagner nennt (S. 369).

im Gewandhaus aufgeführt. Heinrich Laube schrieb nach der Aufführung: „Es ist eine kecke, dreiste Energie der Gedanken, die sich in der Symphonie die Hände reichen, ein stürmischer, kühner Schritt, der von einem Ende zum anderen schreitet, und doch eine so jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, daß ich große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers setze." Die „Allgemeine Musikalische Zeitung" 1833 S. 110 f. enthält das Urteil: „Die neue Symphonie unseres noch ganz jugendlichen Richard Wagner (er zählt kaum 20 Jahre) wurde in allen Sätzen, mit Ausnahme des zweiten, von der immer sehr zahlreichen Versammlung

mit lautem Beifalle und nach Verdienst begrüßt. Wir wußten kaum, was man von einem ersten Versuche einer jetzt so hoch gesteigerten Tondichtungsgattung mehr verlangen könnte, wenn man nicht geradezu alle Billigkeit beiseite setzen will. Der Arbeit gebührt das Lob eines großen Fleißes, und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering; die Zusammenstellungen zeugen von eigentümlicher Auffassung, und die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, daß wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch eben so angestrengt, als die Benutzung der Orchestereffekte noch nicht erfahren genug ist; ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines und des anderen Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet: so sind dies doch einzig nur solche Punkte, die sich durch redlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Herr Wagner hat, gibt sich nicht, wenn es nicht schon in der Seele lebt. Der junge Künstler ist vor einigen Wochen aus seiner Vaterstadt nach Würzburg zu einem seiner Brüder gereist, der dort als Gesanglehrer wirkt." Wie Wagner (a. a. O. Bd. X, S. 399—406) mitteilt, ist die Partitur verschollen, dagegen fanden sich die Stimmen bis auf zwei leicht zu ergänzende in Dresden. Im Dezember 1882 dirigierte Wagner sein Werk nach einer von A. Seidl hergestellten Partitur im Liceo St. Marcello in Venedig — das letzte Mal, daß er den Taktstock führte.

1832. Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio". Aufgeführt am 16. März 1832 in Leipzig.

1832. Die Hochzeit. „Operntext tragischen Inhalts." (Ungedruckt.) Entstand in Prag nach Wagners Mitteilung in den Gesammelten Schriften Bd. I S. 12. Was Kastner (a. a. O. S. 2) dazu veranlaßt, das Werk gegen Wagners ausdrückliche Bestimmung ins Jahr 1831 zu setzen, ist so wenig ersichtlich wie die Versetzung der ebenfalls ins Jahr 1832 fallenden Reise nach Wien und Prag ins Jahr 1833. Ueber den Inhalt der Oper berichtet Wagner a. a. O.: „Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos." — Diese Angaben beziehen sich unbedingt auf das Jahr 1832; wenn daher Tappert (a. a. O. S. 7) das Autograph der ersten Nummern (Introduktion, Chor und Septett oder Sextett, 36 Seiten) als Würzburg 1. März 1833 datiert angibt, so ist anzunehmen, daß es sich um eine in Würzburg besorgte Abschrift resp. Reinschrift handelt. Denn auch Weinligs Urteil über das Werk gehört nach Wagners Angabe ins Jahr 1832. Die Reise nach Würzburg fällt

jedenfalls in die Zeit kurz nach Aufführung der Orchestersymphonie, was aus der Angabe über diese und die Schlußbemerkung der vom 4. Februar datierten Kritik der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu schließen ist. — Das Autograph wurde von der Musikalienhandlung von C. Roeser in Würzburg durch ein Inserat in Nr. 21 (1878) des Musikalischen Wochenblatts dem Verkauf ausgesetzt. Ueber den Prozeß Wagners gegen Roeser vergl. „Tonkunst" 1880 S. 113.

1832. Die Feen. Romantische Oper in drei Akten. (Ungedruckt.) Die Ouvertüre wurde vollendet am 27. Dezember 1832 in Würzburg. Die Stimmen befinden sich in Bayreuth. Wagner hatte den Text auch zu dieser Oper selbst gemacht, und zwar nach Gozzis „Die Frau als Schlange". „Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung: in den einzelnen Gesangsstücken fehlte die selbständige, freie Melodie ... In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab." („Zeitung für die elegante Welt" 1843 S. 117.) Bei Wagner wurde der Gozzische Stoff verändert, das Lösende ist nicht die Liebe allein, sondern die Gewalt der Musik. Die Fee, welche ihre Unsterblichkeit daran geben will, das Weib eines geliebten Mannes zu werden, wird, weil dieser die Probe nicht besteht, die ihm auferlegt worden, in eine Schlange verwandelt, durch einen heißen Kuß des Reuigen aber wieder entzaubert. Bei Wagner wird die in einen Stein Verwandelte durch den Gesang des Geliebten in ihre ursprüngliche Gestalt zurückgeführt. Nach Kastners Mitteilung (a. a. O. S. 2) ist die Ouvertüre der Oper 1834 in einem Logenkonzert in Magdeburg aufgeführt worden.

1833. Allegro zu der Arie des Aubry in dem „Vampyr" von H. Marschner. Für A. Wagner komponirt von seinem Bruder Richard Wagner. (Ungedruckt.) Tappert, in dessen Besitz sich die Orginalpartitur (datiert Würzburg, den 23. September 1833) befindet, teilt (a. a. O. S. 7 f.) über die Entstehungsgeschichte folgendes mit: Zu Würzburg ist der erste dramatische Versuch Richard Wagners zur Aufführung gelangt; es war zwar nur eine Einlage, die Albert Wagner für sich gewünscht hatte, als er den Aubry in Marschners „Vampyr" sang. Albert besaß eine sehr hohe Tenorstimme und fand den Schluß der Arie Nr. 15:

Wie ein schöner Frühlingsmorgen
Lag das Leben sonst vor mir,

wie ihn Marschner gegeben, nicht recht wirksam. Statt der 58 Takte des Originals lieferte Richard Wagner 142 Takte, kein bloßes Anhängsel, sondern ein ernst gehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro im düsteren F-moll zu welchem er auch die Worte gedichtet hatte

Doch jetzt wohin ich blicke,
Umgiebt mich Schreckensnacht,

Mit grausigem Geschicke
Droht mir der Hölle Macht.
Ist denn kein Trost zu finden?
Flieht jeder Hoffnungsstrahl?
Wie soll ich mich entwinden
Der grausen Todesqual?
Ich sehe sie, die Heißgeliebte,
Den Schmerzensblick nach mir gewandt,
Ein Dämon hält sie fest umschlungen
Und lechzt vor scheußlicher Begier;
Ihr theures Blut ist ihm verfallen,
Ein einzig Wort, sie ist befreit,
Vernichtet ist des Scheusals Werk;
Da bindet mich der Eid, —
Ich muß sie sterben sehn!
Weh mir, wohin ich blicke,
Umgibt mich Schreckensnacht;
Dem grausigen Geschicke
Lacht kalt der Hölle Macht.

Das kraftvolle Nachspiel des Orchesters ist originell; es zeigt das Bestreben, ausgetretene Pfade möglichst zu vermeiden." Am Schluß seines Buches veröffentlicht Tappert die phototypische Wiedergabe des Originals, Anfang und Schluß der Partitur dieses Allegros.

1834—1836. Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Weder Text noch Partitur dieses Werkes sind gedruckt, nur das Karnevalslied erschien 1837 im 2. Band der Lewaldschen „Europa" als Beilage zu S. 240. Lewald begleitete es mit folgender Bemerkung: „Karnevalslied von Herrn Wagner, Musikdirektor in Königsberg i. Pr., aus einer Oper, die derselbe nach Paris geschickt hat, um sie von Scribe ins Französische übersetzen und auf die dortige Bühne bringen zu lassen. Er hat Herrn Scribe alle Autorenrechte für den Text abgetreten, worauf hier alles ankommt, indem sonst von den französischen Autoren, die sich durch das Eindringen Fremder beeinträchtigt sehen, Intriguen aller Art zu befürchten sind. Ich werde, wenn ich von dem Erfolg der eingeleiteten Schritte meines jungen Freundes Nachricht erhalten haben werde, solches dem Publikum mitteilen. Wenn die Lage der Dinge in Deutschland sich nicht ändert; wenn es dem talentvollen Komponisten fast schwerer wird, auf dem kleinsten Winkeltheater Deutschlands, als selbst in Paris mit seinem Werke durchzudringen; wenn es den deutschen Bühnenvorständen fortwährend belieben wird, das Gute und Ansprechende, was hier und da noch auftaucht, schnöde zurückzuweisen, und endlich die Theaterkritik von Unwissenden als schmähliches Handwerk stets betrieben werden wird, so ist es für junge strebsame Geister der einzige Weg, an das

Ausland zu appellieren. Ich schreibe diese Bemerkung ganz abgesehen von dem Falle hier nieder, dessen Erfolg ich im voraus keineswegs zu berechnen wage." — Separatausgaben des Karnevalsliedes mit Klavierbegleitung erschienen in Braunschweig bei J. P. Spehr (Nr. 2438) und in Hannover bei Bachmann. Neue Ausgabe (Braunschweig, Julius Bauer, Musikalienhandlung, vormals C. Bauer) in der Sammlung „Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte". Wagner schreibt über das Werk: „Auf einer schönen Sommerreise in den böhmischen Bädern (Teplitz, Sommer 1834) entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper ‚Das Liebesverbot', wozu ich den Stoff aus Shakespeares ‚Maß für Maß' entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei." (Gesammelte Schriften Bd. I S. 14.) Im Winter 1835 auf 1836 wurde in Magdeburg die Partitur vollendet (ebd. S. 28). Die Musik zeigt — wie Tappert a. a. O. S. 10 mitteilt — italienische und französische Einflüsse; Aubers „Stumme", die damals alle Welt elektrisierte, dürfte in jenen Tagen Wagners Ideal gewesen sein. Die erste und einzige Aufführung kam unter sehr ungünstigen Umständen am 29. März 1836 im Magdeburger Stadttheater zustande. Eine beabsichtigte zweite Aufführung scheiterte an einem unerquicklichen Streit der Darsteller (Gesammelte Schriften Bd. I S. 15). Wagner hat über Entstehung, Tendenz und Aufführung Ausführliches mitgeteilt in den Gesammelten Schriften Bd. I S. 25—40 unter dem Titel „Das Liebesverbot. Bericht über eine erste Opernaufführung". Der Versuch, die Oper in Leipzig und Berlin (Gesammelte Schriften Bd. I S. 15 und 38) zur Aufführung zu bringen, mißlang. Ebenso gelang es nicht, Scribe für dieselbe zu erwärmen (Gesammelte Schriften Bd. I S. 17), dem der Text in einer Uebersetzung unter dem Titel „La Novice de Palerme, opéra en deux actes" vom Dichter zugesendet worden war („Der Zeitgeist" Nr. 18 vom 3./5. 1886). Auch die Unterhandlungen mit dem Théâtre de la Renaissance in Sachen der Operblieben erfolglos (Gesammelte Schriften Bd. I S. 19 und „Der Zeitgeist" Nr. 19 vom 10./5. 1886). Im Jahre 1840 endlich kommt Wagner zu dem Bekenntnis: „Mein ‚Liebesverbot' gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte." (Gesammelte Schriften Bd. I S. 21.) Alle Bemühungen, den Zettel der Magdeburger Aufführung zu erhalten, sind vergeblich gewesen. Folgende Notiz findet sich im „Telegraphen von Deutschland" (Nr. 5 v. 4./5. 1836) der Beilage der Lewaldschen „Europa": „In Magdeburg wurde eine neue komische Oper ‚Die Novize von Palermo' von Richard Wagner, Musikdirektor am Theater daselbst, am 29. März mit Beifall gegeben." In der „Neuen Zeitschrift für Musik" heißt es: „Den Schluß machte eine neue Oper von Richard Wagner — ‚Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo'. — Das Malheur war schon ein-

getreten, die Oper in der Auflösung und nur mit Qual und Not konnte der Komponist diese Oper noch in der größten Eile einstudieren. Die Aufführung war also übereilt und übers Knie gebrochen, aber auch wenn dies nicht der Fall gewesen wäre, kann ich demohngeachtet noch nicht begreifen, was den Komponisten bewegen konnte, ein Werk wie diese Oper zum erstenmale in Magdeburg aufzuführen. Es thut mir übrigens leid, mich über diese Oper noch nicht ganz aussprechen zu können; — was ist eine einzige Aufführung und diese nicht einmal klar und deutlich? — Die Leute auf dem Theater konnten noch zu wenig auswendig. — So viel aber weiß ich, daß sie, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten gut aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es ist alles, es ist Musik und Melodie darin, was wir bei unseren deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen.

An Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen, und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein sehr anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens noch eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art einmal wieder in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht passabel angenehm sein müßte; — aber nein — es steht. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird, und seien Sie deshalb keineswegs in Sorgen, noch viel Berichte dieser Art von mir zu bekommen; — es hilft doch nichts."

Als Mitwirkende waren bei der Aufführung beteiligt: Frau Pollert, Fräulein Limbach und die Herren Feinmüller, Schreiber, Krug und Unzelmann. — Mehr feuilletonistisch gehaltene Aufsätze erschienen in der Gartenlaube 1871 (Erstlingswerk eines Komponisten. Von H., S. 386—388, R. Wagners erste Oper), Allgemeine deutsche Musikzeitung 1878 (Nr. 2), Berliner Tribüne 1878 R. Wagners erste Oper, gezeichnet R. H., ein Augenzeuge. Nr. 77 vom 13./3.), Belletristische Presse, Zeitung für Stadt und Land in Wien 1878 (Richard Wagners erste Oper Nr. 27 vom 14./4.) und Champagnre-Schaum von Siegmey, Leipzig 1877, Hofmann nnd Ohnstein. (Die erste Aufführung der Wagnerschen Oper. Von Emil M. Vacano S. 59.)

1834. Die deutsche Oper. („Zeitung für die elegante Welt" Nr. 111 vom 10. Juni 1834 S. 441 f.) Wagner spricht in seinem Aufsatz über das „Liebesverbot" (Gesammelte Schriften Bd. I S. 28) über die „sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik gerathen war". Diese Stimmung spiegelt sich in dem in die Gesammelten Schriften nicht aufgenommenen Aufsatz und zeigt Wagner bereits auf dem Wege Unwahres in den musikalischen Verhältnissen zu bekämpfen. Große Aehnlichkeit in den Ideen hat der Aufsatz mit dem 1837 veröffentlichten, 1885 neu gedruckten Artikel über Bellini (s. S. 381). Der Aufsatz lautet:

[441] Wenn wir von deutscher Musik reden und besonders viel darüber reden hören, so scheint mir in der Meinung über dieselbe noch eine ähnliche Begriffsverirrung zu herrschen als die, in der sich die Idee der Freiheit bei jenen altdeutsch schwarzgerockten Demagogen befand, die mit ebenso verächtlichem Naserümpfen die Ergebnisse ausländisch-moderner Reformen über die Achsel ansahen wie jetzt unsere deutschthümelnden Musikkenner. Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört — und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahin gekommen sind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Theil für unsere dramatische Musik einschlug. Weber hat nie den Gesang zu behandeln verstanden, und fast ebensowenig Spohr. Nun ist aber einmal der Gesang das Organ, durch welches sich ein Mensch musikalisch mittheilen kann, und sobald dieses nicht vollkommen ausgebildet ist, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns; bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur, und ihre Gestalten sind ebenso sinnlichwarm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Decennien mit dieser zweiten Natursprache einen ähnlichen Unfug getrieben als die Deutschen mit ihrer Gelehrtheit, — und doch werde ich nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisirenden Orchestergewühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte.

Die französische Musik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutscher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzosen. Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten. Er schuf die dramatische Musik und vermachte sie den Franzosen als Eigenthum. Sie haben dieselbe fortgepflanzt, und von Gretry bis zu Auber blieb dramatische Wahrheit eines der Hauptprincipe der Franzosen.

Die Talente der neueren guten deutschen Operncomponisten, Weber und Spohr, reichen für das dramatische Gebiet nicht aus. Weber's Talent war rein lyrisch, Spohr's elegisch, und wo es über beides hinausgeht, muß ihnen Kunst und Anwendung abnormer Mittel das ersetzen helfen, was ihrer Natur gebricht. So ist auf jeden Fall Weber's beste Musik sein „Freischütz", weil er sich hier in der ihm angewiesenen Sphäre bewegen konnte; die mystisch-schauerliche Romantik und diese Lieblichkeit in Volksmelodien gehört eben [442] dem Gebiet der Lyrik an. Aber nun betrachte man seine Euryanthe! Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, welche ängstliche Benutzung

dieses und dieses Instrumentes zur Unterstützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie schwer wird es ihm, seinen Ensemble-Stücken Leben zu geben; wie schleppend ist das zweite Finale! Dort will ein Instrument, hier eine Stimme etwas Grundgescheidtes sagen, und endlich weiß keines, was es sagt. Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, daß sie nichts davon verstanden haben, finden doch Alle wenigstens einen Trost darin, daß sie es für erstaunlich gelehrt halten können und deshalb großen Respekt haben dürfen. — O, diese unselige Gelehrtheit, — dieser Quell aller deutschen Uebel!

Es gab in Deutschland eine Zeit, wo man die Musik von keiner anderen Seite als von der Gelehrtheit kannte, — es war die Zeit Sebastian Bach's. Aber damals war es eben die Form, in der man sich allgemein verstand, und Bach sprach in seinen tiefsinnigen Fugen etwas eben so Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freiesten Symphonie. Aber der Unterschied war eben dieser, daß jene Leute keine anderen Formen kannten und daß die Componisten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen sind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, — und unsere Componisten sind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichste ist eben, daß sie sich gelehrt stellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Contrapunctes zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine großartige Selbstständigkeit; — wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber dies eben, wie ich sagte, ist die Sache, jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen. Es ist nichts Verkehrteres zu finden als diese Wuth. Ein jeder Zuhörer freut sich über einen klaren, melodiösen Gedanken, — je faßlicher ihm Alles ist, desto mehr wird er davon ergriffen; — der Componist weiß dies selbst, — er sieht, womit er effectuirt und was Beifall gewinnt; — es ist ihm auch dies sogar viel leichter, er braucht sich ja nur ganz gehen zu lassen; aber nein! es plagt ihn der deutsche Teufel, er muß den Leuten noch weis machen, er sey auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal so viel gelernt, um etwas wirklich Gelehrtes zum Vorschein zu bringen, woher denn nichts als schwülstiger Bombast herauskommt. Wenn sich aber der Componist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es ebenso lächerlich, daß sich das Publicum den Schein geben möchte, als verstände und liebte es diese Gelehrtheit, so daß die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschthümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter seyn.

Dies ist ein Uebel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen

soll; — auf der anderen Seite wäre diesem als einem neuen Uebel eher zu steuern — aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufathmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Theil affektirten Contrapunct vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Operncomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volks zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn Einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Formen Keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneider'schen Fuge, eben gerade weil sie jetzt von Friedrich Schneider componirt ist? Das, was uns bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muß uns jetzt bei Fr. Schneider nothwendig lächerlich werden; denn, noch einmal sei es gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Ueberzeugung ist. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister seyn, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt. .—.

1835. Festspiel für den Neujahrstag 1835. Musik zu dem Text von Regisseur Wilh. Schmale (Ungedruckt.) Zu der „im Flug" (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 15) gemachten Musik benutzte Wagner die Melodie des zweiten Satzes (Andante) aus der C-dur-Symphonie — „welche (die Melodie), obwohl sie ohne das Andante der C-moll- und das Allegretto der A-dur-Symphonie wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte" . . . „als melodramatische Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres" (Ebenda Bd. X, S. 405). Die Musik, welche aus Ouvertüre und zwei Chören besteht, wurde am 22. Mai 1873 mit einem neuen Text von Peter Cornelius (1824—1874) in Bayreuth aus Anlaß des 60. Geburtstags Wagners wieder aufgeführt. Der Titel lautete „Künstlerweihe, Novelle von Peter Cornelius zu einer Jugendarbeit von Richard Wagner, mit lebenden Bildern, nach Bonaventura Genelli". Einen ausführlichen Bericht über die Aufführung 1873, in dem auch das Corneliussche Gedicht zu finden ist, enthält das „Musikalische Wochenblatt" 1873 S. 228—231. Vgl. auch Oberfränkische Zeitung (Bayreuth) 1873 Nr. 120—122 und Bayreuther Tageblatt vom 23. Mai 1873. — Autograph in Bayreuth.

II.

Ausgaben von Werken Richard Wagners 1885.

Richard Wagner. Entwürfe, Gedanken, Fragmente, aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt. Leipzig, 1885, Breitkopf und Härtel. 8°. M. 6.

Im „Vorwort zur Gesamtherausgabe" seiner Schriften meinte der Meister launig, da man die litterarische Hinterlassenschaft anderer Musiker nach dem Tode gesammelt veröffentliche, so habe er sich nur gegen den Vorwurf zu rechtfertigen, daß er noch lebe (1871). Als 1883 der zehnte Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" herauskam, ließ sich dieser Vorwurf freilich leider nicht mehr erheben. Und jetzt, in demselben Augenblicke, da sich die allgemeine Aufmerksamkeit erwartungsvoll dem erschlossenen Archive zu Weimar zuwendet, wird uns die erste große Gabe aus dem Archive zu Bayreuth gespendet. Wagners Schriften haben — denn warum sollte man die nicht für den Meister, sondern für das deutsche Publikum beschämende Thatsache nicht offen eingestehen? bisher sehr wenig Leser gehabt. Soweit man sie nicht totzuschweigen vorzog, haben die wahrheitsliebenden Zeitungen ihre Leser über den Inhalt gründlich belehrt, d. h. aus Unwissenheit oder mit Absicht gründlich angelogen. Die erste Veröffentlichung aus dem Nachlasse nimmt aber fast immer auf den Inhalt der Schriften Bezug; ein ganz vorzüglich ausgearbeitetes Inhaltsverzeichnis weist den Zusammenhang der hier mitgeteilten Ideen und Pläne mit den ausgeführten Arbeiten in den zehn Bänden nach. Da diese selbst bisher das geistige Eigentum eines nur sehr kleinen Kreises geblieben sind, so läßt sich natürlich nicht erwarten, daß der Nachlaßband in weiteren Kreisen nach Gebühr gewürdigt werde. Allein vielleicht sind gerade die kurzen, abgerissenen Aussprüche und Bemerkungen, die mehr angedeuteten als ausgesprochenen Ideen geeignet, die Teilnahme oder, besser gesagt, die Neugier weiterer Leserkreise zu reizen. Es wird noch einige Zeit währen, bis die tiefsinnige und treffliche Charakteristik, welche Hans von Wolzogen 1885 im neunten Hefte der „Bayreuther Blätter" von diesem Bande des Nachlasses im Zusammenhange von Wagners Schriften und Entwickelungsgang gegeben hat, den verdienten Beifall finden wird; vielleicht aus diesem Grunde hat man, was andererseits als bedauernswerte Unterlassung erscheint, Wolzogens orientierende Einleitung nicht dem Buche selbst beigegeben. Jetzt wird vielleicht mancher neugieriger Besucher der Festspiele den dünnen Band durchblätternd zuerst den Abschnitt „Persönliches" aufschlagen und da lesen: „Kunstwerk der Zukunft! Es geahnt, geschaut, gewollt zu haben, das mögliche ‚Es könnte' — genügend: zu was der Besitz? der schwindet!"

Und war der Leser noch so in den gewöhnlichen Phrasen über Wagners Eitelkeit und Egoismus befangen — es sind auffallenderweise genau dieselben Anschuldigungen, die man auch gegen Goethe erhob —, er wird sich

ergriffen fühlen von diesem nur der Sache dienenden, sich opfernden Idealismus. „Metaphysik, Kunst und Religion, Moral, Christentum" ist ein anderer Abschnitt überschrieben. Wie bringt doch dieser eigentümliche „Opernkomponist" die höchsten Ideen in Zusammenhang mit seiner Kunst! Welche Blicke in die geschichtliche Entwickelung aller Zeiten eröffnen die Aphorismen der ersten Abteilung; und dann wieder die kurzen, aber alles deutlich machenden Erläuterungen des Vorspiels zu „Tristan", „Parsifal" und zum dritten Akte der „Meistersinger"! Aus Neugier hat der Leser in den seltsamen Band geblickt; er fühlt sich ergriffen, und aus einem dunkeln Gefühle entwickelt sich ihm, noch ehe er Seite für Seite sich angeeignet, die klare Erkenntnis: ich stehe einem Manne gegenüber, der über alles in Leben und Geschichte selbständig geforscht und gedacht, der nicht dichtete oder komponierte, wie es ihm eben einfiel — sondern dessen Werke gleich denen eines Lessing, Goethe und Schiller im innigsten Zusammenhange stehen mit einer großartigen, in sich abgerundeten Weltanschauung. Und die Aphorismen des Nachlasses werden so, wir hoffen es, für manchen den Anlaß geben, sich mit den „Gesammelten Schriften" des Meisters vertraut zu machen. Welche Bereicherung der Erkenntnis aber der Nachlaßband denjenigen bietet, welche in Wagners Werken und Ideen bereits heimisch sind, das braucht nicht erst gesagt zu werden. Von Citaten fremder Sprüche bis zu dem Entwurfe des Dramas „Buddha" (1856!), welche Fülle der tiefsten Gedanken, welcher Einblick in Wagners geistiges Schaffen! Max Koch.

O. (Richard Wagner.) Bellini († 1835). Ein Wort zu seiner Zeit. Abgedruckt aus dem „Rigaer Zuschauer" Nr. 4621 vom Dienstag 7./19. Dezember 1837 auf S. 363 und 364 der „Bayreuther Blätter."

In diesem Aufsatz, den Wolzogen trefflich kommentiert (Musik ist für Wagner Ausdruck), finden sich unter anderem folgende bemerkenswerte Sätze:

„Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurtheilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passirt sein, daß wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsere Aufregung hinwegspotteten, und dann in unserem Hause angelangt, mit uns übereinkamen, daß man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Uebereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini, die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodieen und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. — Gesang, Gesang und abermals

Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mittheilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivirte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen ... in der That wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nüance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird." Man beachte wohl die Aehnlichkeit mit dem Aufsatz von 1834 (vergl. S. 377—379).

Richard Wagner, Vorbemerkung zu dem Züricher Konzertprogramm (1853) und Erläuterungen zu „Tannhäuser" und „Lohengrin". Allgemeine Musik-Zeitung S. 223 und 229.

— Ueber den Pöbel. Die Gesellschaft S. 97 f.

— Musikalische Plaudereien. Die Gesellschaft S. 767 f. (Aphorismen aus Wagners Werken über Mendelssohn, Bach, Riehl, Musik und Hummel.)

— Widmung der Götterdämmerung an Franz Liszt. Abgedruckt in der „Neuen Musik-Zeitung" S. 215.

— Grabschrift für Karl Tausig. Abgedruckt ebenda.

— Souvenirs sur Spontini. Souvenirs de Rossini. Angers Revue No. 127. (Abdruck aus Benoits Uebersetzung: „Souvenirs de Richard Wagner, traduits par M. Camille Benoit. Paris 1884, Charpentier."

— Beethoven. Analysé et traduit par Teodor de Wyzewa. Revue Wagnérienne I. p. 104—116, 142—149, 182—187, 211—214.

— L'évocation d'Erda (Siegfried, troisième acte, première scène). Traduit par Edouard Dujardin. Revue Wagnérienne I. p. 116 à 119.

— Le prélude de Lohengrin. Commentaire-programme. (Programme des Concerts de Wagner, au Théâtre-Italien, en 1860.) Revue Wagnérienne I. p. 163—164.

— Une capitulation. Comédie à la manière antique. Traduit par Edouard Dujardin. Revue Wagnérienne I. p. 228—233. Im Anschluß daran Uebersetzung des Briefes, welchen Wagner am 25. Oktober 1876 an Gabriel Monod richtete. Ebenda S. 233 f.

— Première scène de l'or de Rhin. Traduction française littérale par Edouard Dujardin. Revue Wagnérienne I. p. 257—268.

— Fragments posthumes et inédits. 1) Programme au prélude de Tristan et Isolde, 2) Programme au prélude des Maîtres Chanteurs (3. acte), 3) Programme au prélude de Parsifal, 4) Esquisse au drame buddhique: Les Vainqueurs. Traduit par Edouard Dujardin et H. S. Chamberlain. Revue Wagnérienne I. p. 304—309.

Richard Wagner, Carnevalslied aus der Oper „Das Liebesverbot" oder die Novize von Palermo. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M. 1,20. Braunschweig, Julius Bauer.
— Eine Faust-Ouvertüre für großes Orchester. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von C. Burchard. M. 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
— Rienzi, Gebet. Für Harmonium übertragen von C. Bial. M. 1.
— — Chor der Friedensboten für Harmonium. M. 0,60.
— — Fantasie für Pianoforte von Sidney Smith (op. 187). M. 2,50.
— — Finale des I. Aktes. Für Männerchor und Orchester oder Klavier eingerichtet von Max Spicker. Klavierauszug mit deutschem Text M. 6, jede Chorstimme M. 1. Sämtlich: Berlin, Adolf Fürstner.
— Der fliegende Holländer. Klavierauszug zu 4 Händen. Neue Ausgabe von F. Brißler. M. 18.
— — Fantasie für Pianoforte von Sidney Smith (op. 158) M. 3.
— — Lied des Steuermanns für Harmonium. M. 0,60.
— — Spinnerlied für Harmonium. M. 0,80. Sämtlich: Berlin, Adolf Fürstner.
— Das Liebesmahl der Apostel. Klavierauszug für Pianoforte allein, mit Beifügung der Textesworte von Hans Sitt. M. 2.
— — Für Militärmusik bearbeitet von M. Pohle. Partitur M. 6, Stimmen M. 14.
— — Chor der Jünger. In freier Uebertragung für Pianoforte, Harmonium und Violine von A. Ritter. M. 3. Sämtlich: Leipzig, Breitkopf und Härtel.
— An die Kunst, nach dem Vokalchor „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten bei seiner Zurückkunft aus England 1844", für Männerstimmen und Orchester bearbeitet von Rudolf Weinwurm. Unterlegter Text von A. Seuffert (engl. Text von Mrs. Morgan). Partitur M. 3, Orchesterstimmen M. 3, Klavierauszug von L. Bußler M. 1,50 Chorstimmen à M. 0,50. Berlin, Adolf Fürstner.
— Tannhäuser: Nr. 4. Lied des jungen Hirten: „Frau Holde kam aus dem Berg hervor." Partitur M. 3, Orchesterstimmen M. 8.
— — Nr. 5. Gesang der älteren Pilger: „Zu dir wall' ich, mein Jesu Christ". Partitur M. 3, Orchesterstimmen M. 8.
— — Nr. 6a. Cavatine Wolframs: „Als du im kühnen Sange". Partitur M. 6, Orchesterstimmen M. 9.
— — Nr. 10. Einzug der Gäste, Marsch und Chor. Orchesterstimmen M. 20.
— — Nr. 15. Pilgerchor: „Beglückt darf nun dich" und
— — Nr. 16. Gebet der Elisabeth: „Allmächt'ge Jungfrau". Orchesterstimmen M. 10.
— — Nr. 17. Fantasie Wolframs (Lied an den Abendstern). Orchesterstimmen M. 6.

Richard Wagner, Tannhäuser. Einzug der Gäste auf Wartburg. Für Militärmusik arrangiert von F. Burald. Ausgabe A (32stimmig) M. 5,80, Ausgabe B (24stimmig) M. 4.

— — Stücke für Harmonium arrangiert:
Lied des jungen Hirten. M. 0,60.
Pilgerchor. Akt I. M. 0,60.
Pilgerchor. Akt III. M. 0,80.
Gebet der Elisabeth. M. 0,80.
O du mein holder Abendstern. M. 0,80.
Arie Wolframs: „Als du im kühnen Sange". M. 0,80.
Einzug der Gäste auf Wartburg. M. 1,50.

— — do., für Harmonium und Pianoforte. M. 3.

— — Melodien aus „Tannhäuser". Als kleine Vortragsstücke für Violine und Pianoforte bearbeitet von A. Ritter.
Nr. 1. Gesang der Venus. M. 1,50.
Nr. 2. Lied des Hirten. M. 1,50.

— — Fantasie für Klavier von Sidney Smith (op. 164.) M. 3.

— — Fantasie für die linke Hand von Graf Géza Zichy. M. 4. Sämtlich: Berlin, Adolf Fürstner.

— Lohengrin. Duett: „Du Aermste kannst wohl nie ermessen". Klavierauszug M. 0,75.

— — Lyrische Stücke für eine Gesangstimme. Ausg. für tiefere Stimme. M. 3.

— — Elsa's Brautzug zum Münster. Für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello bearbeitet von Alfred Pringsheim. M. 2,50.

— — Konzertphantasie für Flöte mit Begleitung des Pianoforte oder großem Orchester von Wilh. Popp (Op. 352). Ausgabe für Flöte und Pianoforte M. 3,25.

— — Gebet: „Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich". Für Pianoforte, Harmonium und Violine bearbeitet von A. Ritter. M. 2.

— — Elsa's Brautzug zum Münster. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Fr. Hermann. M. 2,50.

— — Festspiel und Brautlied. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Fr. Hermann. M. 5.

— — Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Fr. Hermann. M. 3. Sämtlich: Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— La Valkyrie. Version française de Victor Wilder. No. 2. Chant d'amour de Siegmound. Frs. 1. Paris, Schott.

— Tristan und Isolde. Vollständiger Klavierauszug. Erleichterte Ausgabe von Richard Kleinmichel. M. 10.

— — Lyrische Stücke für eine Gesangstimme. Ausgezogen und eingerichtet von E. Lassen. Für das Pianoforte zu 4 Händen mit Beifügung der Textesworte bearbeitet von Hans Sitt.

Nr. 1. Kurwenal's Spottlied: „Darf ich die Antwort sagen?" M. 0,75.
Nr. 2. Isolde's Erzählung an Brangäne: „Erfuhrest du meine Schmach". M. 2,50.
Nr. 3. Tristan und Isolde's Liebesduett: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe". M. 1,25.
Nr. 4. Tristan's Frage an Isolde: „O König, das kann ich dir nicht sagen". M. 1.
Nr. 5. Isolde's Antwort an Tristan: „Als für ein fremdes Land der Freund sie einstens warb". M. 1.
N. 6. Isolde's Verklärung: „Mild und leise wie er lächelt". M. 1,50.

Richard Wagner, Tristan und Isolde. Vorspiel. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen von Alfred Pringsheim. M. 3,50.
— — Vorspiel. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von A. Ritter. M. 2.
— — Isolde's Liebestod. Schlußszene. Für Militärmusik bearbeitet von F. Burald. Partitur M. 3, Stimmen M. 7.
— — Vorspiel und Isolde's Liebestod. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen, bearbeitet von Alfred Pringsheim. M. 5,50. Sämtlich: Leipzig, Breitkopf und Härtel.
— Die Meistersinger von Nürnberg. Apotheose des Hans Sachs. Für gemischten Chor und Orchester zum Konzertvortrage eingerichtet von Cyrill Kistler. Partitur M. 10, Orchesterstimmen M. 5, Chorstimmen M. 0,75.
— — Lyrische Stücke:
Nr. 1. Pogners Anrede. Deutscher und englischer Text. Erleichterte Klavierbegleitung. M. 1,25.
Nr. 8. Walters Traumlied. Deutscher und englischer Text. Erleichtert. Klavierbegleitug. M. 1. Sämtlich: Mainz, B. Schotts Söhne.
— Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Version française de Victor Wilder. Partition pour chant et piano réduite par R. Kleinmichel. Frs. 20.
— — Walter devant la Corporation des Maîtres. Frs. 1.
— — Chant de Concours de Walther. Frs. 1. Sämtlich: Paris, Schott.
— Parsifal. Verwandlungsmusik und Schlußszene des I. Aktes. Für Orchester und Chor zum Konzertvortrag eingerichtet: Partitur M. 30, Chorstimmen M. 1,75, Orchesterstimmen M. 17. Für Orchester allein: Partitur M. 25, Orchesterstimmen M. 13.
— — Vorspiel mit angefügtem Schluß des ganzen Werkes. Für Pianoforte zu 2 Händen eingerichtet von A. Heintz. M. 1,50.
— — Charfreitagsmusik. Für Orgel und Violine gesetzt von A. Heintz (Herrn Professor Karl Gussow gewidmet.) M. 1,75. Sämtlich: Mainz, B. Schotts Söhne.

III.

Schriften Wagners Leben und Wirken betreffend.

Musik- und Litteraturgeschichten, Sammelwerke u. dergl.

Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwickelung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart. Berlin u. Stuttgart, W. Spemann. 2 Bände.

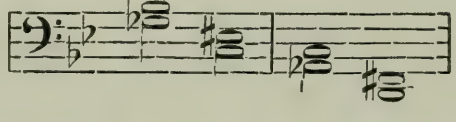
Das endlich zum Abschluß gebrachte Werk des Dresdener Musikdirektors beschäftigt sich an verschiedenen Stellen mit Wagner. Die Stellung Naumanns zu dem Künstler ist bekannt aus seiner Broschüre „Der moderne musikalische Zopf". Er nimmt einen Vermittelungsstandpunkt ein mit einer unzweifelhaften Neigung zu Wagner und hat a. a. O. S. 167 f. mit Freimut auf die Vornehmthuerei der Brahmanen hingewiesen, deren Abgott er sehr gegen ihre Meinung als von Beethoven viel weiter entfernt bezeichnet als Wagner. — S. 605 betrifft Weinligs Stellung zu Wagner; S. 612 Wagners Steigerung des Orchesters; S. 695 Gluck und Wagner als Schriftsteller; S. 700 f. Nachwirkungen Glucks auf Wagner; S. 777 Wagners Programm zu Beethovens „Neunter Symphonie" (es ist das Beste, was uns bisher geboten wurde); S. 798 Weber-Feier; S. 801 Webers Einfluß auf „Tannhäuser" und „Lohengrin"; S. 817 Einfluß der schriftstellerischen Bekenntnisse auf die litterarische Gefolgschaft (aller selbständigen Gedanken bare Nachbeterei und Breittreterei); S. 828 unbewußte Nachahmung des Hugenotten-Duetts (IV. Akt) in der Brautgemachsszene des „Lohengrin"; S. 869 schriftstellerische Thätigkeit den Romantikern gemeinsam; S. 887 Wagners Orchesterkolorit mit Makartscher Farbenpracht verglichen; S. 987—989 Zusammenhang der litterarischen mit den musikalischen Romantikern in Stoffwelt, Stimmungskreis und Glaubensbekenntnis; S. 990 Vorliebe für das Nächtige schon bei Jean Paul und Calderon; S. 991 Vorliebe der Romantik für Blumenfeier, Blumensymbolik, die Poesie des Wassers, den Frauenkult; S. 992 ihr Sehnen nach rückwärts, ihr Streben nach vorwärts; S. 993 ihr Versenken in die persische Poesie; S. 994 Wagners Erweiterung des der Musik zugänglichen Ausdrucksgebietes (altgermanisch-christliche Weltanschauung); S. 996 Kunstwerk der Zukunft und dem Romantiker in Musik und Poesie eigene Sagenstoffe; S. 999 Wagner, eine von der Romantik mit Notwendigkeit geforderte Erscheinung und nur für sich selbst berechtigt; alle Versuche, es ihm gleich zu thun, müssen scheitern. S. 1002—1036 ist ausschließlich „Berlioz und Wagner" (31. Kapitel) gewidmet. Für Naumann ist Berlioz der Begründer der Neuromantik in der Tonkunst, Wagner der Vollender der Richtung und zugleich der einzig wahrhaft berufene und hervorragende Dramatiker der Schule. Er bekämpft jedoch den „Monismus des Romantikers im rein Musikalischen"

(Leitmotiv und Wagners dramatischer Gesang), wie den „Monismus im Felde der Kritik und des Gedankens" (Kunstwerk der Zukunft). Der Tondichter steht ihm unvergleichlich höher als der Dichter, dieser wieder höher als der Aesthetiker und Kunstphilosoph. Uebrigens führt Naumann nur neun Bände Wagnerscher Schriften an, der zehnte ist ihm — entgangen! Gegenüber den Verdächtigungen mancher Gegner, welche Wagner als den „schlau Berechnenden" hinstellen, betont Naumann, daß Wagner zu den „seltenen, von einem ideellen Fanatismus ergriffenen Naturen zählte, die so fest und ehrlich an sich und die von ihnen aufgestellten Prinzipien glaubten, daß sie für die Echtheit des darin enthaltenen Wahren und Heilbringenden durchs Feuer gegangen sein würden". Daraus erklärt Naumann die dämonische und fortreißende Wirkung auf die Zeitgenossen. S. 1023—1028 folgt die eigentliche Biographie, auf diese eine kurze Charakteristik der Wagner-Sänger, -Dirigenten und -Historiographen. Von der Abendmahlsszene des „Parsifal" konstatiert Naumann, daß sie in Dresden im Konzertsaal selbst enragierte Gegner Wagners und Musiker von hyperklassischem Standpunkt tief bewegte, ja erschütterte. — Im weiteren Verlauf des Werks wird dann noch von dem Einfluß Wagners auf neuere Komponisten gesprochen. — Als Anlagen sind mitgeteilt ein Brief Wagners vom 30. Mai 1853 (Kastner Nr. 56) und die Nachbildung eines Teils der von Wagner auf Stein geschriebenen Partitur des Tannhäuser; außerdem Abbildungen von Wagners Studierstube, dem Wagner-Theater und dessen Zuschauerraum, endlich ein Porträt nach einer Photographie von Elliot und Fry in London.

Reißmann, Dr. A., Die Oper in ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung dargestellt. Stuttgart 1885, Adolf Bonz & Comp.

Dieses im ganzen wenig eindringende, stilistisch ungemein lotterig gemachte Buch beschäftigt sich im fünften Kapitel des zweiten Teils auch mit Wagner und dem „sogen. Musikdrama", nachdem der Schluß des vorhergehenden die Romantiker abgehandelt hat. Nach Verfassers Ansicht hat Wagner nie die höhere, nicht materialistische Wirkung der Formen an sich selbst empfunden und den Anspruch auf höchste Würdigung schon durch die Wahl seiner Stoffe verscherzt, die in oratorischer Form wiederzugeben gewesen wären und durch jede szenische Darstellung ihrem eigensten Wesen entfremdet werden. Die tiefen Wirkungen des Rings hängen hauptsächlich ab von der präzisesten Ausführung aller Künste der Dekoration und Maschinerie, die tiefere psychologische Entwickelung ist Wagners Stil versagt, wir werden durch das Wagnersche Tondrama auf- und angeregt, aber ein wirklich faßbarer Inhalt wird uns dadurch nicht geboten. Wo auch die Reizmittel klanglicher Wirkungen nicht mehr verfangen wollen, greifen die raffiniertesten Künste der Dekoration wirksam ein. Selten ist im Ring allgemein menschlichem Empfinden Ausdruck gegeben, sonst ist alles an der Trilogie Dekoration, und diese zu unterstützen ist und bleibt hauptsächlich Aufgabe der neuen Richtung. Selbst die

Sittlichkeit wird ins Treffen geführt und darauf hingewiesen, daß die vollendete szenische Darstellung romantischer Stoffe der Schaulust der Menge reichere Nahrung gibt, als für ihre sittliche Erziehung durch die Bühne günstig ist. Wenn irgendwo, so zeigt sich in diesem Satz die ganze Oberflächlichkeit und Trivialität des Reißmannschen Urteils. Kaum minder kühn als die vorhergehende ist die Behauptung, daß die romantischen Stoffe „Herz und Gemüt aber fast immer leer ausgehen lassen". Kann das sagen, wer auch nur den Freischütz kennt? Die Dramatisierung des Nibelungenstoffs erweist sich nach Reißmann nach keiner Seite hin „als notwendig", das Ueberwiegen der „dekorativen Malerei" im „Rheingold" wird aus der Wolzogenschen Bezeichung der Leitmotive gefolgert, die sich nur auf „rein äußerliche Dinge" bezögen. Den Motiven wird der „unmittelbar wirkendste, packendste Effekt" nachgerühmt, aber die Unzweideutigkeit des Ausdrucks abgesprochen. „Daß man gezwungen werden könnte, das Motiv des Sinnens



auch als solches gelten zu lassen, ist wohl nicht anzunehmen, und damit erscheint doch die ganze Methode als mindestens sehr bedenklich." Abgesehen von dem unzutreffenden Urteil gerade über diese absteigende Figur, welche den Prozeß des ins-Sinnen-sich-verlieren frappant darstellt, welche Logik, daß etwas deshalb bedenklich sei, weil man nicht zu der Annahme „gezwungen" werden kann. Reißmann verlangt zum Schluß Wiederaufnahme des nach ihm ästhetisch und historisch begründeten älteren Organismus der Oper, der eine Erneuerung erfahren wird, wenn es gelingt, diesem Organismus „einzelne blendende Eigenschaften des Wagnerschen Tondramas aufzunötigen". Es müssen also zur Erneuerung der Oper ihrem Organismus „blendende Eigenschaften" „aufgenötigt" werden! Solche Unklarheiten und Flüchtigkeiten des Ausdrucks bestätigen den sofort empfundenen Mangel gediegener Arbeit an diesem Buche, das zudem auf seinem Titel die Hälfte mehr verspricht, als es inhaltlich bietet. Von der „kulturhistorischen Bedeutung" der Oper — und es hätte sich gerade in dieser Richtung alles über das Musikdrama Wagners sagen lassen, was selbst in diesem knapp begrenzten Buch hätte gesagt werden müssen — ist so wenig die Rede, daß man meinen könnte, Reißmann hätte sich kaum klar gemacht, was diese Worte besagen. Auch der Gegner der Wagnerschen Sache wird Reißmanns Schrift kaum benutzen können, die Waffen dieser Rüstkammer sind rostig und stumpf. Reißmann ist Wagner gegenüber nicht der Fanatiker des Formalen überhaupt, sondern der bezopfte Vertreter der alten Form; daß auch das ihm Formlose ein im höheren Sinne neues Gesetzliche bildet, ist ihm zu erkennen versagt.

Brenning, Emil, Geschichte der deutschen Litteratur. Lahr 1886, Moritz Schauenburg.

Gedenkt S. 801 f. Wagners, des Mannes, „mit dem am meisten Götzendienst getrieben wird". Wendet sich gegen „Das Kunstwerk der Zukunft", in welchem Verf. nur eine Verteidigung des eigenen Standpunktes Wagners sieht. Die Dichtungen Wagners sind für Brenning „Texte zu seinen Opern", an denen er bedeutsam die Wiedererweckung nationaler Sage und Dichtung findet, während er behauptet, „daß die Wirkung nicht rein war, daß diese Gestalten viel zu sehr von dem modernen Empfinden und Denken angekränkelt sind, um als echt zu gelten". Nachdem auch auf die Verwandtschaft mit der „pessimistischen Philosophie" und den „Zug lebhafter Sinnlichkeit" in den Dichtungen hingewiesen ist, sagt Brenning: „sie sind dramatisch gedacht und zeugen von schöpferischer Phantasie, selbständiger Charakteristik und lyrischer Stimmung und haben somit einen in der That originalen Wert. Die Meistersinger kann man geradezu ein gutes Lustspiel nennen". In der Form findet Verfasser „die Neigung zu Geschmacklosigkeit und Willkür des Ausdrucks". — Als Todesjahr ist fälschlich 1884 angegeben.

Hirsch, Franz, Geschichte der deutschen Litteratur. Leipzig 1885, Wilhelm Friedrich. 3 Bände.

Behandelt in Kürze auf I. S. 728 f. auch Wagner. Hirsch läßt Wagner von ähnlichen ästhetischen Voraussetzungen ausgehen wie Jordan und erkennt es „als unschätzbares Verdienst dieses großartigen Menschen, dessen Genie durch die Kleinlichkeiten seiner Natur nicht verdunkelt werden kann, weitesten Kreisen unseres Volkes die Bekanntschaft mit den anziehendsten Poesiestoffen des deutschen Mittelalters durch die eigentümliche Form vermittelt zu haben, die er der zum Musikdrama erhobenen Oper zu geben wußte . . . Durch ihn ist dem Deutschen das instinktive Verständnis für Entstehung und Wesen der drei großartigsten Epen des Mittelalters . . . aufgegangen." Hirsch ist mit einer der ersten Litterarhistoriker, die ehrlich Wagners „ausgesprochenes Dichtertalent" anerkennen und seinen Platz auch in der Litteraturgeschichte als gesichert betrachten. Hat es doch z. B. Friedrich Kirchner in seinem „Synchronismus zur deutschen Nationallitteratur" (Berlin 1885), in dem zum Teil die unbedeutendsten Autoren erwähnt sind, nicht einmal der Mühe wert erachtet, Wagner auch nur zu nennen, was allein schon dessen Einfluß auf die dichtenden Zeitgenossen gerade an dieser Stelle erfordert hätte.

Stern, Adolf, Geschichte der neueren Litteratur. Leipzig 1885, Bibliographisches Institut. 7 Bände.

Der neunte Abschnitt des Kapitels „Die Rückkehr zur Kunst in der deutschen Dichtung" behandelt „Richard Wagner und das Musikdrama" (VII. S. 92—94), stellt aber das Biographische in den Vordergrund. Die größten Wirkungen Wagners, obgleich auf dem Gebiete der Musik liegend, gingen „doch zum

guten Teil daraus hervor, daß Wagner neben seinem musikalischen Talent auch eine ursprünglich poetische Phantasie, eine hervorragende dramatische Gestaltungskraft empfangen hatte und geltend machte". Besonders in dem „Ring des Nibelungen" und in den „Meistersingern" erkennt Stern schöpferische Phantasie, dramatische Charakteristik und lyrische Fülle.

Deutsch-nationaler Kalender für Oesterreich 1886, geleitet von Karl W. Gawalowski. Graz, Friedrich Goll.

Enthält einen kurzen Aufsatz von Fr. v. Hausegger „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth".

Duret, Théodore. Critique d'avant-garde. Paris 1885.

Enthält einen anerkennenden Artikel über die Aufführung der Ouvertüre der „Meistersinger" im Konzert Pasdeloup (geschr. 1869).

Mendès, Catulle, le Parnasse contemporaine. Paris.

Enthält einen Aufsatz, in dem Verfasser von seinem Besuch bei Wagner in Triebschen (1870), von den Aufführungen in Bayreuth und von seiner Abwendung von der Person Wagners nach den Ereignissen der Kriegsjahre erzählt.

Mennel, Arthur, Pariser Luft. Zweite Auflage. Leipzig 1885, Albert Unflad.

Einer der Aufsätze, aus denen sich das Buch zusammensetzt, behandelt „Die deutsche Musik" (S. 74—83), worin natürlich auch von Wagner mehrfach die Rede ist. Verfasser konstatiert das außerordentliche Interesse, welches die Pariser an dem deutschen Komponisten nehmen: „In der Stadt Voltaires lebt zur Stunde kein Gott ein lebendigeres Dasein als die Muse des großen Richard" (S. 75). Die Große Oper ist tief gesunken, „wenn überhaupt die Rettung möglich, so heißt der Retter diesmal Richard Wagner" (S. 79). Seine „Anhänger sind hier womöglich noch treuer und zäher als anderswo. Natürlich die Frauen voran" (S. 79 f.). „Unter Dichtern, Politikern, Kritikern und natürlich den Musikern von Beruf hat Wagner zahllose Anhänger ... Man kann getrost behaupten, daß drei Vierteile der Pariser Kritiker Wagnerianer sind" (S. 80). Die deutsche Musik beherrscht den Pariser Konzertsaal so sehr, „daß man nicht selten die Programmankündigung von den Worten begleitet sieht: il est exclusivement composé des Ouvertures, Préludes et Marches de Richard Wagner" (S. 81).

Parrisius, Eduard, Zerstreute Schriften. Nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben. Berlin und Leipzig 1885, Oskar Parrisius. II. Teil.

S. 133—152 Aufsatz „Ueber Richard Wagner". Ein zwar nur fragmentarischer, aber anregender Aufsatz, welcher von einer Charakteristik der Schrift „Oper und Drama" ausgeht und Wagners Stellung zur Kunst und seine

Bedeutung als Theoretiker und Schaffender beleuchtet. Als die große ethische Empfindung, von welcher Wagner zur Schöpfung seiner grandiosen Werke getrieben wurde, bezeichnet Parrisius die tiefste, glühendste Liebesleidenschaft, welche je eine menschliche Brust bewegt hat. Nach ihm hat Wagner das deutsche Wesen nicht erschöpft, sondern nur einen Teil desselben, und für diesen zugleich die neue und feste Form geschaffen, hat in seiner Theorie den Fehler begangen, nicht mit dem unabweisbaren Faktor zu rechnen, daß alles Entwickelung ist, und die Thatsache zu verkannt, daß die menschliche Phantasie auch ohne streng logische Vernunft ergötzt und entzückt werden kann.

Saint-Saëns, Camille, Harmonie et Mélodie. Paris.

Eine Sammlung von Feuilletons der französischen Komponisten, in deren Vorrede auseinandergesetzt wird, wie Verfasser gegenwärtig zur Wagnerbewegung steht. Früher begeisterter Anhänger, ist er jetzt kühl aburteilend, angeblich weil der Gesichtspunkt für ihn ein anderer geworden wäre. Zwar ist seine Bewunderung für Rheingold, drei Viertel des Tristan und für die Walküre gestiegen, auch die Riesenmacht in Götterdämmerung und Parsifal bewundert er, aber ihr Stil ist für ihn gekünstelt, ungleich. Wagner hat nach dem „geistreichen" Franzosen erst alle Mittel, welche dem Gefallen der Oper zur Verfügung standen, zu Gunsten des Dramas und dann dieses durch wunderliche Wortstellung und vorgebliche Philosophie ersetzt. Tristan und Isolde, bewunderungswürdig in der Idee, ist dennoch kein Drama; Walters Sieg in den Meistersingern ist nichts als eine unbeabsichtigte Selbstverspottung Wagners; Siegfried ist dumm wie eine Gans, nichts als Knabenhaftigkeit und brutale Kraft, ohne Sympathie zu erwecken; „reiner Thor" sind Worte, die — keinen Sinn haben. Trotz dem Lächerlichen dieser Kritik ist sie doch charakteristisch insofern, als sie in manchen Aeußerungen deutlich das Unvermögen des Nichtdeutschen zeigt, das Urdeutsche in Wagners Werken nachzuempfinden und zu verstehen.

Spitzer, D., Wiener Spaziergänge. Sechste Sammlung. Zweite Auflage. Leipzig 1886, Julius Klinkhardt.

Die neueste Sammlung der Spitzerschen Feuilletons enthält drei Aufsätze, welche Richard Wagner betreffen: „Der Tod Richard Wagners" (S. 78—81), „Ein Wagner-Kommers" (S. 92 f.), „Tristan und Isolde von Richard Wagner" (S. 140—145). Spitzer singt der Opposition an sich ein Loblied und sucht damit wohl auch seine gegnerische Stellung zu Wagner zu rechtfertigen. Von einer Begründung seiner ablehnenden Meinung ist nichts zu verspüren, nicht einmal von treffendem Witz, denn es muß schon ein Mensch von sehr dürftigen Ansprüchen in diesem Punkte sein, der es scherzhaft fände, wenn Spitzer z. B. die „lederne" Beschaffenheit des Musikdramas daraus erklärt, daß Wagner in ihm der alten Oper den „Fehdehandschuh" vorgeworfen habe. Und das ist bedauerlich, da die einzige Existenzberechtigung der Spitzerschen Arbeiten eben nur der für einige Minuten unterhaltende Witz ist.

Bibliographie, biographische und kritische Schriften über Wagner.

Kastner, E., Wagneriana I. Briefe Richard Wagners (1830—1883). Chronologisch geordnet und mit Angabe der Quellen zusammengestellt. Wien 1885, Wallishausersche k. k. Hofbuchhandlung.

Kastner hat bereits in seinem Wagnerkatalog so Wertvolles geleistet, daß für seine jüngste Veröffentlichung ein gutes Vorurteil natürlich war. Dieses gute Vorurteil hat sich vollinhaltlich bestätigt. Sein Wagnerkatalog müßte freilich heute mit bedeutenden Veränderungen und Zusätzen erscheinen, aber auch in seiner veralteten Form ist er immer noch für jeden sich mit Wagner Beschäftigenden das unentbehrlichste Buch, in dem das wichtigste Material in der rechten Zeitfolge sich zusammengestellt findet. Eine Erweiterung seiner Arbeit bietet jetzt das „Jahrbuch" in der Rubrik Bibliographie I. u. II. unterstützt von der Rubrik Theatralische Aufführungen. In ihr soll sich das von Kastner Gebotene mit dem von Braun für unsere Klassiker Erstrebten vereinigen. In ähnlicher Weise gedenkt es mit den Briefen zu verfahren. Auch was Kastner nach der Richtung hin bietet, ist sehr verdienstlich, um so mehr als er zuerst das reiche vorliegende Material zusammengetragen hat. Er notierte 413 Briefe mit Angabe von Adresse, Datum, Quelle und Inhalt in chronologischer Folge. Soweit eine Kollation möglich, ist uns nur ein Versehen aufgefallen (Nr. 5 die Nr. der Quelle falsch zitiert), dagegen waren natürlich aus den jüngsten Publikationen und sonst aus zugänglichen Quellen viele Briefe als fehlend nachzutragen. Dieselben sind nachstehend zusammengestellt, wozu bemerkt wird, daß die ungedruckten im Original oder in Abschrift im Besitz des Herausgebers dieses Buches sich befinden. Ueber die 1885 publizierten Briefe vergl. S. 412 ff.

1) Brief an Meyerbeer d. d. 1837. Der Zeitgeist Nr. 18 vom 3./5. 1886. 2) Ebenso. Fragmente von 1839 und 1840. Ebenda Nr. 19 vom 10./5. 3) d. d. Dresden 8./1. 1841. Alb. Cohns Antiquar. Verzeichnis CLXIX. 4) Brief an Meyerbeer. Fragment ohne Datum (1841). Der Zeitgeist Nr. 20 vom 17./5. 1886. 5) Brief an Friedrich Wilhelm IV., ohne Datum (1841). Erwähnt ebenda. 6) Brief an Freiherrn v. Lüttichau d. d. Meudon bei Paris 9./7. 1841. (Ungedruckt). 7) Brief an Kapellmeister Reissiger d. d. Meudon bei Paris 14./10. 1841. (Ungedruckt). Liepmannssons Katalog zur Auktion vom 7. und 8./6. 1886. 8) Adressat unbekannt. Ohne Datum (Mai oder Juni 1843). Illustr. Ztg. 1843. S. 234. 9) Brief an Franz Liszt. d. d. Dresden 5./8. 1845. Musikal. Wochenblatt Nr. 48 (1885). 10) Brief an Dr. Ambros d. d. Dresden 20./1. 1846. (Ungedruckt.) 11) Brief an Theod. Uhlig d. d. Zürich 9./8. 1849. Das Orchester Nr. 34 (1885). 12) Ebenso d. d. Zürich 19./9. 1849. Ebenda Nr. 35. 13) Ebenso d. d. November 1849. Ebenda Nr. 1 (1886). 14) Ebenso d. d. Zürich 27./12. 1849. Ebenda Nr. 36 (1885). 15) Ebenso d. d. Zürich 20./9. 1850. Ebenda Nr. 32.

16) Brief an W. Fiſcher d. d. Enge bei Zürich 9./11. 1850. Nord und Süd, Bd. 26 S. 255. 17) Brief an Theod. Uhlig, ohne Datum. (Januar 1851?) Das Orcheſter Nr. 30 (1885). 18) Brief an W. Fiſcher d. d. Enge bei Zürich 26./4. 1851. Nord und Süd Bd. 26 S. 255. 19) Ebenſo d. d. Enge bei Zürich 11./7. 1851. Ebenda S. 257. 20) Ebenſo d. d. Enge bei Zürich 22./7. 1851. Ebenda S. 258. 21) Zweiter Brief von dieſem Tag. Wien (14). 22) Ebenſo, ohne Datum. Ebenda S. 258. 23) Ebenſo d. d. Zürich 9./3. 1852. Ebenda S. 262. 24) Brief an Herm. Rollett. (Kaſtner Nr. 52. Ungedruckt.) Wiener Muſikal. Zeitung S. 38 (1885). 25) Anweiſung an Theod. Uhlig d. d. Zürich 27./8. 1852. Das Orcheſter Nr. 26 (1885). 26) Brief an W. Fiſcher d. d. Zürich 1./1. 1853. Nord und Süd, Bd. 26 Seite 263. 27) Ebenſo d. d. Zürich 8./1. 1853. Ebenda. 28) Brief an Frau Uhlig d. d. Zürich 9./1. 1853. Das Orcheſter Nr. 26 (1885). 29) Brief an W. Fiſcher d. d. Zürich 21./1. 1853. Nord u. Süd Bd. 26 S. 264. 30) Ebenſo d. d. Zürich 29./1. 1853. Ebenda S. 265. 31) Ebenſo d. d. Zürich 24./2. 1853. Ebenda S. 265. 32) Brief an Frau Uhlig d. d. Zürich 17./3. 1853. Das Orcheſter Nr. 26 (1885). 33) Brief an W. Fiſcher d. d. Zürich 12./4. 1853. Nord und Süd Bd. 26 S. 266. 34) Ebenſo, ohne Datum. Ebenda S. 266. 35) Ebenſo d. d. Zürich 14./4. 1853. Ebenda S. 266. 36) Brief an Schöneck Mai 1853. Wiener Muſikal. Zeitung Nr. 2 (1885). 37) Brief an W. Fiſcher d. d. Zürich 15./6. 1853. Nord und Süd Bd. 26 S. 268. 38) Ebenſo d. d. Zürich 1./7. 1853. Ebenda S. 269. 39) Ebenſo d. d. Zürich 11./7. 1853. Ebenda S. 269. 40) Ebenſo d. d. St. Moritz 27./7. 1853. Ebenda S. 270. 41) Brief an Eduard Devrient d. d. Zürich 16./12. 1853. (Ungedruckt.) 42) Brief an Schindelmeiſſer 1854. Neue Muſikzeitung Nr. 5 (1886). 43) Brief an das Hoftheater zu Hannover d. d. Zürich 21./10. 1854. (Ungedruckt.) 44) Brief an den Muſikreferenten der Neuen Oderzeitung d. d. Zürich 23./10. 1854. Deutſche Bühnen-Genoſſenſchaft 1885 S. 466. 45) Brief an Tichatſchek d. d. Zürich 9./2. 1857. Wiſſenſchaftl. Beilage zur Leipziger Zeitung Nr. 11 (1886). 46) Brief an W. Fiſcher d. d. Venedig 15./10. 1858. (Ungedruckt.). 47) Brief an Joh. Herbeck d. d. 12./10. 1859. Joh. Herbeck, Anhang S. 29. 48) Adreſſat unbekannt, d. d. 22./10. 1859. (Ungedruckt. Franzöſiſch.) Liepmannsſons Katalog der Auktion vom 7. und 8./6. 1886. 49) Brief an Jules Guillaume d. d. Paris 28./10. 1862. (Kaſtner 112.) Abgedruckt Wiener Muſik-Zeitung Nr. 13 (1885). 50) Brief an Franz Mrazeck d. d. Luzern 25./4. 1864. (Ungedruckt. — An dieſen Adreſſaten dürften auch Nr. 134 und 135 bei Kaſtner gerichtet ſein.) 51) Ebenſo d. d. Stuttgart 2./5. 1864. (Ungedruckt.) 52) Ebenſo d. d. München 5./5. 1864. (Ungedruckt.) 53) Brief an F. M. Wendt d. d. München 16./3. 1865. (Ungedruckt.) 54) Brief an Eckert d. d. München 31./5. 1865. (Ungedruckt.) 55) Brief an ſeinen Schwager d. d. 10./9. 1865. Der Zeitgeiſt Nr. 529 (1885). 56) Brief an Karl Graf Enzenberg d. d. Luzern 15./6. 1866. Deutſche Muſik-Zeitung S. 460 (1885).

57) Brief an Franz und Anna Mrazeck d. d. Luzern 19./11. 1866. (Ungedruckt.) 58) Ebenso d. d. Luzern 27./11. 1866. (Ungedruckt.) 59) Brief an Mathieu d. d. Luzern 23./2. 1867. (Ungedruckt.) 60) Brief an Dr. Hallwachs d. d. Luzern 21./7. 1868. (Ungedruckt.) 61) Brief an Franz Mrazeck d. d. Triebschen 16./10. 1868. (Ungedruckt.) 62) Telegramm an Johann Herbeck d. d. 28./2. 1870. Joh. Herbeck, Anhang S. 31. 63) Zweites Telegramm von demselben Tag. Ebenda. 64) Brief an Villiers de l'Isle-Adam d. d. Triebschen Juni 1870. Auszugsweise Deutsche Musik-Zeitung S. 349 (1885). 65) Brief an Johann Herbeck d. d. Luzern 27./8. 1870. Joh. Herbeck, Anhang S. 37. 66) Brief an Madame Gautier d. d. 5./9. 1870. Gautier, R. Wagner et son oeuvre poétique. 67) Ebenso d. d. 16./9. 1870. Ebenda S. 38. 68) Brief nach Bayreuth d. d. 19./5. 1871. Auszugsweise Bayreuther Blätter Bd. IX S. 8. 69) Ebenso d. d. 10./6. 1871. (Kastner 189.) Vollständig abgedruckt Johann Herbeck, Anhang S. 39. 70) Brief nach Bayreuth d. d. 1./11. 1871. Auszugsweise Bayreuther Blätter Bd. IX S. 4. 71) Brief an Emil Heckel d. d. Luzern 13./11. 1871. (Kastner 200.) Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 173. 72) Brief an Lenbach d. d. Luzern 16./11. 1871. (Ungedruckt.) 73) Brief an ? ohne Datum. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 8. (Auszug.) 74) Brief an E. Heckel d. d. 16./2. 1872. (Kastner 209.) Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 177. 75) Brief an ? d. d. 26./3. 1872. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 11. (Auszug.) 76) Brief an ? d. d. 7./4. 1872. Ebenda. 77) Brief an den Präsidenten von Gunzert d. d. Bayreuth 2./5. 1872. (Ungedruckt.) 78) Brief an J. F. Grund & Söhne d. d. Bayreuth 12./9. 1872. (Ungedruckt.) 79) Brief an O. Beta d. d. Bayreuth 18./5. 1873. (Ungedruckt.) 80) Brief an E. Heckel d. d. 19./9. 1873. (Kastner 246.) Auszugsweise Bayreuther Blätter Bd. IX S. 18. 81) Brief an E. Heckel d. d. 23./9. 1873. (Kastner 247.) Auszugsweise Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 181. 82) Brief an E. Heckel d. d. 19./11. 1873. (Kastner 251.) Auszugsweise Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 183. 83) Telegramm an E. Heckel d. d. 7./1. 1874. Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 184. 84) Brief an Karl Brandt d. d. 7./1. 1874. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 21. 85) Brief an E. Heckel d. d. 16./1. 1874. (Kastner 253.) Auszugsweise Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 185. 86) Brief an E. Heckel d. d. 9./2. 1874. (Kastner 253.) Auszugsweise Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 185. 87) Brief an Dr. Hallwachs d. d. Bayreuth 20./2. 1874. (Ungedruckt.) 88) Brief an die Sänger d. d. Bayreuth 15./1. 1875. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 22. 89) Brief an die Orchester-Mitglieder, ohne Datum. Ebenda S. 24. 90) Brief an die Gräfin Fürstenstein (von Frau Wagner) d. d. Bayreuth 19./5. 1875. (Ungedruckt.) 91) Ebenso d. d. Bayreuth 12./6. 1875. (Ungedruckt.) 92) Brief an ? d. d. Bayreuth 25./6. 1875. (Ungedruckt.) 93) Brief an die Künstler d. d. Bayreuth 1./11. 1875. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 28. 94) Brief an E. Heckel d. d. Bayreuth 4./2. 1876. (Kastner 298.) Auszugsweise Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 188. 95) Brief an Karl

Eckert d. d. Bayreuth 3./4. 1876. Deutsche Bühnen-Genossenschaft 1876 S. 65. 96) Brief an die Orchester-Mitglieder d. d. Bayreuth 6./4. 1876. Baureuther Blätter Bd. IX S. 29. 97) Adressat unbekannt, d. d. Bayreuth 8./4. 1876. Liepmannssons Katalog der Auktion vom 7. und 8./6. 1886. 98) Brief an die Sänger d. d. Bayreuth 9./4. 1876. Bayreuther Blätter Bd. IX S. 29. 99) Brief an B. Schotts Söhne in Brüssel d. d. 23./11. 1876. Parsifal Nr. 9 (1885). 100) Brief an die Vorstände des Wagner-Vereins d. d. 1./1. 1877. Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 194. 101) Brief an E. Heckel d. d. Bayreuth 11./4. 1877. (Kastner 323.) Wagner-Jahrbuch Bd. I S. 195. 102) Brief an Fräulein Elsa Uhlig d. d. Bayreuth 12./12. 1878. Das Orchester Nr. 26 (1885). 103) Brief an Angelo Neumann d. d. Venedig 13./1. 1883. Erwähnt Le Guide musical No. 19 et 20 (1885). — 104) Ohne Adresse und Datum. (Ungedruckt.) 105) An Franz Mrazeck d. d. Luzern. (Ungedruckt.) 106) An Peter Cornelius (Wien) d. d. Paris 14./6. (Ungedruckt.) 107) An Heinrich Porges (bei Dr. Stern, Wien). (Ungedruckt.). 108) Brief an Anna Mrazeck d. d. Genf. (Ungedruckt.) Liepmannssons Katalog zur Auktion vom 7. und 8./6. 1886.

Noufflard, Georges, Rich. Wagner d'après lui-même. I. Développement de l'homme et de l'artiste. Paris, Fischbacher.

Noufflards Buch ist mehr als eine geschickte Verwertung des namentlich von Glasenapp zusammengebrachten biographischen Materials und des reichen Stoffes, den die Gesammelten Schriften ihm für die Lösung der Aufgabe boten. Verfasser hat sich zu einer dem Gegenstand gerecht werdenden Kritik emporgeschwungen, wenn diese auch an manchen Stellen für den gegebenen Zweck etwas vom Wege abirrt. Die Biographie reicht bis zum Jahre 1849; ihr vorausgeschickt ist eine Einleitung, welche Politik und Kunst vermischt, Elsaß-Lothringen mit dem Nibelungen-Ring vergleicht und Deutschland auffordert, die „Knechtung" aufzugeben. Dem Künstler selbst läßt es Noufflard nicht entgelten, daß er sich mehrfach gegen Frankreich geäußert hat. Von großem Interesse ist das zwischen Einleitung und Biographie eingeschaltete Kapitel „L'inspiration — le génie", in dem Wagners epochemachende Stellung kunstphilosophisch erklärt wird. Unter den Urteilen, die Noufflard über Wagners Werke fällt, steht das über den Lohengrin obenan, es zeigt eingehende und innige Beschäftigung mit seinem Objekt. — Die Darstellung fesselt durch Wärme.

Benoit, C., Les motifs typiques des Maîtres chanteurs de Nuremberg. Comédie musicale par Richard Wagner. Étude pour servir de guide à travers la partition précédé d'une notice sur l'oeuvre poétique. Paris, Schott, éditeur.

Nach allgemeinem Hinweis auf die Bedeutung der „Meistersinger" bringt

Benoit das Nötige über den Gegenstand des Werkes bei, skizziert dann den Inhalt des Stücks und gibt schließlich einen Ueberblick über die Leitmotive, deren allgemeine Bedeutung er kurz charakterisiert. Den Beschluß macht die Uebersetzung des Goetheschen Hans Sachs. Das Ganze zeigt nicht nur Liebe, sondern auch Verständnis.

Bröfel, Wilhelm, Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung. Ein Beitrag zum Verständnis der Oper von Richard Wagner „der fliegende Holländer". Leipzig, E. W. Fritzsch.

Von Verständnis zeugende Entwickelung des Charakters der Senta durch alle Szenen des Dramas, die namentlich Darstellerinnen dieser Rolle als wichtiges Korrektiv der landläufigen Bühnenauffassung zu empfehlen ist. Gründlichkeit und wahre Begeisterung gehen Hand in Hand und Bröfels Ausführungen sind weit mehr als nur eine Nachlese der Schriften Liszts, Hagens, Pohls, Stades und Schurés, als welche Verfasser sie betrachtet wissen will. Die „Schlußgedanken" der Schrift betreffen die Tragik der Senta und die Idee des Dramas. Verfasser zeigt hier, daß neben dem Bestehen der philosophischen auch die dramatische Einheit des Stoffes erreicht wird, und weist nach, daß die Antigone des Sophokles mit der Senta Wagners zusammenfällt, daß der moderne Dichter nicht minder als der antike die Idee des Allgemein-Menschlichen in glänzender Weise zum Ausdruck brachte. Beigegeben ist ein Porträt des vom Verfasser warm anerkannten Frl. Jahn, der Darstellerin der Senta in Leipzig. Vergl. auch den Brief des Verfassers in Nr. 28 des Musikal. Wochenblattes, ebenso die lesenswerte Kritik des Buchs von Arthur Seidl, ebenda Nr. 29. Endlich die Kritik des Verfassers einer Leipziger Aufführung des „Fliegenden Holländer", ebenda Nr. 32 u. 33.

Heintz, Albert, Die Meistersinger von Nürnberg. Von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung. Mit 84 in den Text lithographierten Notenbeispielen. Charlottenburg 1885, Otto Leßmann.

Von all den zahlreichen Aufsätzen ꝛc., welche bereits über die „Meistersinger" erschienen sind, gelingt es keinem, so vollständig in die musikalischen Schönheiten des Werkes einzuführen, wie dem vorliegenden Buche. Die charakteristischen Motive sind mit Sorgfalt aus der Partitur herausgezogen, ungezwungen erklärt und zu dem Gang der Handlung und der Bedeutung des Ganzen in die rechte Beziehung gesetzt. Zudem wirkt die Frische der Darstellung auf jedermann anziehend.

Lindau, Paul, Richard Wagner, traduit en français par Johannes Weber. Paris 1885, Hinrichsen.

Uebersetzung von Lindaus Artikeln, betreffend den „Tannhäuser" in Paris, die Bayreuther Bühnenfestspiele, die Aufführungen des „Rings" in Berlin und den „Parsifal". Die „Revue Wagnérienne" wirft die Frage auf, warum diese Aufsätze übersetzt worden seien.

Schmid, Theodor, S. J. Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner. Freiburg i. B. 1885, Herdersche Verlagshandlung.

Von allen Schriften, die in letzter Zeit über Wagner erschienen sind, ist die vorliegende ohne Zweifel die bedeutendste, und wenn an ihr eins zu bedauern ist neben dem Umstand, daß ihr Verfasser nicht durchaus auf wagnerfreundlicher Seite steht, so ist es das, daß Schmid seine erstaunliche Kenntnis nicht sogleich zu einer abgerundeten Biographie und Charakteristik benutzt hat. Was er jetzt leistet, steht trotzdem hoch über dem meisten, was bisher von seiten der speziell Wagnerischen Schriftsteller geleistet wurde, vor allem auch mit Bezug auf das eindringende Verständnis in das rein Musikalische der Wagnerschen Schöpfungen. Ein Mann von dem Wissen und Verständnis Schmids hatte es aber nicht nötig, zum öftern recht schwache Sätze aus den Schriften einiger Bewunderer zu citieren, um seinen Aussagen die rechte Folie zu geben. Fast komisch wirkt seine Furcht vor den Freimaurern, die in den Kreisen, welchen der Autor angehört, etwa in demselben Renommee stehen, wie bei den Nichtkatholiken die Jesuiten, die ohne Zweifel auch weit besser sind als ihr — nun eben nicht besonderer — Ruf. An sie zu erinnern liegt nahe, da der Verfasser selbst der Gesellschaft angehört, und von der vielgerühmten, glanzvollen Dialektik ihrer Jünger ein gut Teil sein eigen nennt. Er blendet nicht nur, er fesselt auch, er besticht durch seine Kenntnis und zeigt auf der einen Seite so viel warme Anerkennung, so unbeschränkte Hochachtung vor der Größe des Genies, über das er schreibt, daß Anhänger von minderer Kraft gewiß auch die das Lob bis zu einem gewissen Grade wieder aufhebenden Sätze einleuchtend finden werden. In dieser Richtung ist die Schrift eine gefährliche Waffe gegen uns und unsere Tendenzen, aber gerade darum sollten wir sie kennen lernen, um auch von der Taktik des Gegners zu lernen, welche die der Freunde so außerordentlich übertrifft. Und nicht nur von der Taktik, auch von der Methode, die ein weit wissenschaftlicheres, sachlicheres Gepräge trägt als so mancher Phrasendunst der Anerkennung. Schmid betont gleich anfangs, daß Wagner ein „hochbegabter Mann" gewesen, daß W. eine ungewöhnliche geistige Spannkraft, eine riesige Willensstärke besessen, daß W. ihm als der „größte schaffende Musiker der Gegenwart" gilt. Aber im Verfolg des Lebenslaufes seines Helden kränkt es den theologischen Biographen, daß er in dessen Jugendleben keine religiöse Bethätigung findet, daß er erst drei Monate nach seiner Geburt getauft wurde! Die „phantastische Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens" ist Schmid ein Greuel, sie verirrt und entweiht ihm die Jugendzeit; aber er zieht hier Wagner Goethen vor, da jener „Zweck und Werk, Streben und Arbeiten der Kunst viel ernster und tiefer aufgefaßt, viel ernster und kraftvoller aufgenommen". Diese sogenannten „Verirrungen" faßt Schmid an einigen Stellen seines Buches geradezu tragisch auf: es war getroffen, daß Wagner als Jüngling zur Musik griff, „aber der Quell, welcher nun sprudeln sollte, hatte das Reine verloren und an anderer Stelle redet er von „den Ruinen einer ungebändigten und

entweihten Jugend". Welch unerhörte Uebertreibung, durch nichts gerechtfertigt! Bei der Charakteristik der Werke Wagners offenbart sich ihm schon im „Rienzi" die „feine Findigkeit des Dichter-Komponisten", er rühmt sein Verdienst, daß er zurückschaute nach „dem vergessenen ersten Lenz des deutschen Liedes, nach dem verlorenen Rheingold deutscher Dichtung", bedeutend erscheint ihm das religiöse Element im „Tannhäuser", wobei er auf den geradezu unglaublichen Irrtum des Referenten der Neuen Zeitschrift für Musik aufmerksam macht, der die Stelle „Maria, Mutter, reine Magd" auf — — Elisabeth deutete. „Lohengrin" ist ihm das Höchste, was Wagner geleistet in dramatischer wie musikalischer Beziehung. Von den Schriften wird besonders eingehend „Das Kunstwerk der Zukunft" besprochen, fast durchaus ablehnend, nicht ohne Schroffheit und bei allem Glanz der Beweisführung doch ohne ernste Ueberzeugung, weil Schmid augenscheinlich Wagner falsch verstehen will. Auch Wagners Neigung zu Feuerbach und Schopenhauer ist ihm höchst widerwärtig; die Anwendung des Leitmotives im Stile Wagners erklärt er für dessen eigenste That und gesteht zu, daß dadurch das Kunstwerk um ein wirkungsvolles Mittel des Ausdrucks reicher geworden sei; als großartiges Beispiel führt er Ortrud am Ende des zweiten Akts an, eine Stelle die ihm eines Shakespeare würdig erscheint. Geradezu begeistert ist Schmid von den Klangreizen des Wagnerschen Orchesters, sein „Orchestersatz hat von Anfang an eine faszinierende Gewalt, und nie ist er gealtert, nie schwach und geschminkt geworden". Das „frischeste und lebensvollste aller Wagnerschen Werke" sind für Schmid die „Meistersinger" (eine echt deutsche That des Meisters, für die ihm stets der Deutschen Dank gebührt), obgleich er das Werk viel zu persönlich deutet. Daß „Tristan und Isolde" den Verfasser empört, ist kaum anders zu erwarten; Kant und Schopenhauer werden mit verantwortlich gemacht, daß etwas Derartiges überhaupt auf die Bühne gebracht werden konnte. Dagegen kann Schmid doch dem Künstler und Dichter seine Bewunderung nicht vorenthalten; einzelne Stellen finden nur in Shakespeares Tragödien ihre Seitenstücke; die Musik hat in ihrem Reiche weniges oder nichts, was sich mit der zweiten Szene des zweiten Akts messen kann. Nicht wie Ambros ist Schmid „Tristan" eine Todsünde gegen den Genius der deutschen Sprache, wohl aber eine „Todsünde gegen Gottes Gebot". Dem „Ring" steht Schmid im allgemeinen nicht anerkennend gegenüber; aber auch hier kann er sich sowohl, was Dichtung als Musik anlangt, in vielem Einzelnen wärmster Anerkennung nicht enthalten (Wotans Abschied, Nornenszene, Frühlingslied, Brünhildes Racheruf, Rheingold-Vorspiel, Trauermusik). Ein Mißverstehenwollen gibt sich wieder kund bei der Besprechung des „Parsifal". Wagners Aeußerung, daß er durch das schöne Frühlingswetter eines Karfreitags angeregt, den Karfreitagszauber geschrieben habe, wird rabulistisch so gedeutet, daß ihm nicht Andacht, sondern Lenzwetter maßgebend gewesen sei. Abgesehen von der unsichern Ueberlieferung, liegt doch schon darin, daß gerade am Karfreitag Wagner sich des Zaubers bewußt wurde,

der Hinweis, daß das religiöse Element ihn ebenso sehr wie die Natur, in welcher sich Gottes Größe offenbart, beeinflußte. In der ganzen Parsifalkritik zeigt sich Schmids Blick getrübt, seine Ruhe verläßt ihn, die Kunstreligion Wagners wird ihm zur Verhöhnung Christi, zur Verleugnung der Kirche, zur Lästerin des Christentums! Aus den Gesängen der drei Chöre hörte er die Idee von dem regenerierenden Einfluß der Vegetarianer heraus, der Protestantismus wird schuldig erklärt an den Sünden Wagners, die Verführungsszene gilt ihm als „schlechterdings verwerflich". Ganz irrig, und das getrübte Urteil beweisend, ist es, wenn Schmid, Parsifals passives Verhalten als sittlich verwerflich bezeichnend, hier sagt: Die wahre Unschuld *flieht* vor allem, wenn sie noch kann. Der beste lebende deutsche Dichter, Gust. Freytag, dagegen sagt in seinem mustergültigen, aus dem Leben genommenen Romane „Soll und Haben": Die Reinheit des Mannes, welche sich vor der Versuchung zurückzieht, ist *nichts wert* (II, S. 317). Die Szene der Salbung böte Sch. ein Bild von wunderbarer Zartheit und Weihe, wenn nicht Christus, Magdalena und Johannes darin dargestellt wären. Was um alles ändert das an der künstlerischen Wirkung der Szene, die doch hier allein in Betracht kommt? Wahrhaft weihevoll und von großartigster Wirkung ist auch ihm das Vorspiel. — Zum Schluß spricht Schmid dem Wagnerschen musikalischen Drama die Lebensbedingungen eines Kunstwerkes zu, spricht sich dafür aus, daß Wagner mit seinem Musikdrama mehr als eine nur historische Bedeutung repräsentiert. Das epochemachende Moment der Wagnerschen Tonkunst liegt in der Forderung: den musikalischen Ausdruck den dichterischen Ideen kräftigst und tauglichst anzupassen, diesen zu steigern und nicht abzuschwächen, oder gar nicht schaffen zu wollen. Im dramatischen Ausdruck ist Wagner der eigentliche Meister. — Von kleinen Irrtümern sei erwähnt, daß das Urteil über das „Liebesverbot" auf S. 15 nicht von Glasenapp, sondern von Wagner selbst herrührt (Gesammelte Schriften I, S. 14). An das Märchen hat wohl Schmid nicht gedacht, als er es S. 105 gewagt fand, einen Vogel redend einzuführen. Die Bemerkung, daß der „Vogel auf gut deutsch" Siegfried ansingt, ist ungefähr so geistreich wie der Vorwurf, daß ein Drama darum nichts tauge, weil es sich rascher abspiele als das Leben. Zur Korrektur des über die Wagner-Vereine S. 154 f. Gesagte mag Heckels Aufsatz in diesem Buche eingesehen werden.

Soubiers, Albert, et Charles Malherbe, L'oeuvre dramatique de Richard Wagner. Paris 1886, Librairie Fischbacher.

Die Verfasser charakterisieren in ihrem Buch mit ernstem Verständnis Wagners Rienzi, Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger, Ring des Nibelungen und Parsifal und fassen das Gewonnene gewissermaßen noch einmal zusammen in dem Kapitel „Le Système de Wagner", in welchem letzterer als Musiker, Dramatiker und

„Metteur en scène“ behandelt wird. Den Schluß macht eine „conclusion“, welche u. a. Verdi's an Napoleons Urteil über Goethe erinnerndes Wort über Wagner citiert: „Celui-là est un homme.“ Daran anknüpfend beschließen die Verfasser ihr Buch: „Un homme, en effet, celui qui doit tout à sa volonté, que nul obstacle ne décourage, que nulle fatigue n'abat; un homme, celui qui met son existence entière au service d'une idée, brave la misère, l'exile, et se constitue par ses victoires répétées une armée de partisans; un homme, celui que les honneurs n'ont pas grisé au point de l'endormir, qui travaillait au dernier jour comme à la première heure, et dont la lutte n'a cessé qu'avec la vie; un homme, enfin celui que l'histoire nommera après Bach et Beethoven, dont il se déclarait le disciple, et que, par l'effort de son génie, il aura presque égalés.

Von Bach zu Wagner. Ein Gedenkblatt in wörtlichen Anführungen aus den Schriften Wagners zusammengestellt und vom Wagner-Verein zu Riga herausgegeben. Zum 21. März 1885, als zur zweihundertjährigen Gedenkfeier der Geburt Johann Sebastian Bachs (1685—1750). Riga 1885, Mellin & Neldner.

Die jedenfalls von Glasenapp herrührende, verständnisvolle Zusammenstellung von Aeußerungen Wagners über Sebastian Bach erreichen ihren Zweck: zu einer richtigen Auffassung der Beziehungen zwischen Bach und Wagner, und zum Gewahrwerden der großen, geraden Linie deutscher Musikentwickelung von Bach durch Beethoven auf das Werk von Bayreuth hin, nicht unwesentlich beizutragen.

Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1886. Mit einem Plane des Bayreuther Festspielhauses. Herausgegeben vom Allgemeinen Richard Wagner-Verein. Von der Zentralleitung mit der Redaktion betraut: Ferdinand Graf Sporck und Oskar Merz. Zweiter Jahrgang. München, Alfred Schmid.

Ueber Inhalt und Tendenz vergl. v. Wolzogen auf S. 354 dieses Jahrbuchs.

Musiktheoretische, philosophische und ähnliche Schriften.

Bonnier Pierre, L'orientation auditive. Paris.

Es heißt in dieser Broschüre an einer Stelle: „Wagner, avec l'art de l'avenir, n'a d'ailleurs pas fait autre chose qu'une application expérimentale de la physiologie intuitive, qui faisait son génie, et d'où l'on pourrait tirer dès à présent les lois fondamentales de l'expérimentation esthétique. De tels artists sont les pionniers de la science et remplissent bien le véritable but de l'art, qui est de controler les facultés humaines pour édifier de plus en plus solidement l'évolution expérimentale c'est-à-dire la vie consciente.“

Herbeck, L., Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig. Mit Porträt. Wien 1885, Albert J. Gutmann.

Die sehr umfassende Biographie des bekannten Wiener Musikers bietet an zahlreichen Stellen Mitteilungen über Wagner, die sich vorwiegend auf einen die Jahre 1859—1875 umfassenden Briefwechsel stützen, der anhangsweise in vollständigem Abdruck wiedergegeben ist und als wichtiger Beitrag zur Biographie und Charakteristik des Meisters betrachtet werden darf. 1859 versuchte Herbeck, den Dichterkomponisten zur Ueberlassung des Vorspiels zu „Tristan und Isolde" für ein Gesellschaftskonzert zu bewegen, wurde aber von Wagner abschläglich beschieden, da sich das Stück zu Konzertaufführungen nicht eigne. Auch Anfragen wegen Szenen mit Männer- oder gemischten Chören aus Nibelungen oder „Tristan und Isolde" mußten verneinend beantwortet werden; dagegen wurde eine Einrichtung des Matrosenliedes „Mit Gewittersturm" (Fliegender Holländer) durchaus gebilligt (Brief d. d. 12./10. 1859, Anh. 29). Herbeck lobte übrigens „Tristan und Isolde" nicht und erklärte 1873 in Baden-Baden das Vorspiel für „schrecklich nervöses Zeug". — 28./6. 1868 sah Herbeck die „Meistersinger" in München; er schrieb darüber an seine Frau: „Die Aufführung war musterhaft und mir ungemein interessant, der Eindruck bedeutend." 1869 wohnte Herbeck einer Generalprobe des „Rheingold" in München bei, lehnte aber Perfalls Aufforderung, die Aufführung zu dirigieren, ab. — Auf S. 265—276 wird die erste Aufführung der „Meistersinger" in Wien behandelt. Nohl äußerte sich damals Herbeck gegenüber, daß dieses Drama „das erste vollgültige nationale Lustspiel, die erste wirkliche deutsche Komödie" sei, eine Bemerkung, die damals großes Erstaunen erregte. Die Proben zur Aufführung fanden in der Zeit vom 11./9. 1869 bis ca. 23./2. 1870, die erste Aufführung am 27./2. statt. Die Aufregung vor und während der Aufführung war außerordentlich. Selbst auf der exklusiven Bühne des Burgtheaters gestattete man sich folgendes Extempore bei der Aufführung von „Rosenmüller und Finke": Hillermann: „Jetzt gibt man eine neue Oper, die Meistersinger." Kommis: „Ach, die werd' ich auch hören." Hillermann: „Die werden Sie nicht hören, denn bis zur ersten Aufführung haben sämtliche Sänger die Stimme verloren." Herbecks Urteil lautet: Wagner ist in den Meistersingern auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Thätigkeit angelangt, sie sind das in jeder Beziehung vollendetste, für den Musiker das interessanteste seiner Werke. Der dritte Akt ist eine musikalische Perle, das Vorspiel zu diesem der Höhepunkt der ganzen Oper, und wenn Wagner nichts geschrieben hätte als dieses kurze Orchesterstück, so würde ihm dies einen unsterblichen Namen sichern. Ueber die Einzugsszene des dritten Akts: „Die reinste, erhabenste Feiertagsstimmung hat mich stets bei dieser Szene ergriffen; Wagner schuf damit einen der großartigsten, überwältigendsten Bühneneffekte mit den einfachsten Mitteln." In der Stelle im zweiten Akt, wo Pogner singt: „Ei, war ich dumm", fand Herbeck eine herrliche Offenbarung des Wagnerschen Genius. Nohl schrieb

an Herbeck über die Leitung: „Sie haben sich damit ein Ehrendenkmal aufgerichtet, das uns und wohl der Welt unvergeßlich bleiben wird." Die Vorwürfe der Bayreuther Blätter 1879 weist Verfasser zurück. Die aus dem Abdruck in der N. Fr. Presse vom 29./6. und 6./7. 1881 bekannten Briefe an Herbeck von Wagner über die Aufführung, d. d. Luzern 19./3. 1870, 22./3. und 1./4. 1870 bringt der Anhang, zugleich aber auch weiteres zur Ergänzung und zwar: Brief d. d. 12./10. 1869, welcher von Kürzungen und der Verwendung Mayerhofers als Beckmesser abmahnt; Telegramm Herbecks an Wagner d. d. 28./2. 1870, Meldung des Erfolgs; Telegramm Wagners an Herbeck, Dank; Telegramm Wagners an Herbeck, tadelnde Bemerkungen über die Aufführung; Telegramm Herbecks an Wagner, beruhigend und abwehrend; Brief Herbecks an Wagner, welcher ausführlich Wagners Vorwürfe behandelt. Dann die Briefe Wagners vom 19./3., 22./3. und 1./4. 1870, ein letzter ausführlicher Brief über die weiteren Aufführungen von Herbeck. — Nachdem Herbeck vorher in Weimar und München gewesen war, besuchte er am 7./7. 1870 Wagner in Triebschen, um die Erwerbung des „Rienzi" für Wien zu vollziehen. Auf die Abmachung bezieht sich auch der einen Vorschuß in Erinnerung bringende Brief Wagners vom 27./8. 1870, in dem der Meister zugleich seine Vermählung ankündigt. Herbeck verspricht im nächsten Brief, wegen des Vorschusses und der Vermeidung des Agioverlustes das Mögliche zu thun, Wagner dankt dafür unterm 16./9. 1870. Der dann folgende Brief vom 10./10. 1870 (abgedruckt in der N. Fr. Pr. 13./7. 1881) behandelt Aufführung des „Lohengrin" und Ordnung der Tantième-Angelegenheiten; Wagner fürchtet, daß die tantièmepflichtigen Opern den anderen nachgestellt werden. — 1871 am 27./1. brachte Herbeck den „Fliegenden Holländer" auf die Bühne. Für seine eingehende Beschäftigung auch mit der szenischen Darstellung spricht seine dem Oberinspizienten gegebene Direktive bezüglich der Beleuchtung (abgedruckt S. 299). — In das Jahr 1872 fällt bekanntlich der Besuch Wagners in Wien. Er wohnte damals einer Aufführung der „Meistersinger" in Wien bei, die ihn aber völlig abstieß. Schon nach dem ersten Ton des Vorspiels verließ er die Loge und später sagte er zu Herbeck in der Loge: „Diese Ehnn (Adriano) gleicht ja einer angezogenen ... Und woher nahmen Sie diese Dekorationen? Das ist ja alles unhistorisch! Ich finde auch keine ausgebildeten Stimmen unter den Damen; mit Ausnahme der X. und Y. hat ja keine eine Stimme." Verfasser sucht Wagners Erbitterung auf die Tantièmenfrage zurückzuführen, dem wir nicht beistimmen können. Dabei wird die Bruttoeinnahme der Wagnerschen Werke im Jahre 1871 mitgeteilt; sie betrug etwa $^1/_{12}$ der Gesamteinnahmen einschließlich der Subvention, nämlich 120650 fl. (14 Fliegender Holländer 40112 fl. 20 kr.; 8 Lohengrin 22653 fl. 30 kr; 4 Meistersinger 9310 fl. 70 kr.; 10 Rienzi 27176 fl. 50 kr.; 9 Tannhäuser 21397 fl. 30 kr.). Mit gewinnender Liebenswürdigkeit empfing Wagner 1872 Herbeck in Bayreuth; dessen Versuch, die „Walküre" zu erwerben, mißlang jedoch. Vor den Be-

such fällt ein kurzer Brief Wagners d. d. Bayreuth 1./6. 1872, der Herbeck seiner (Wagners) freundlichen Gesinnungen versichert. — Der letzte Brief Herbecks, d. d. 14./1. 1875, betrifft abermals die Tantièmefrage; auch er ist durch den Abdruck in der Nummer vom 13./7. 1881 der Nr. Fr. Pr. bekannt. — Die letzte Erwähnung Wagners in der Biographie betrifft Herbecks Urteil über den „Ring des Nibelungen", dessen dritter Aufführung er beiwohnte. Sein Urteil ist ungünstig: der urkräftige geniale Ton der „Meistersinger" sei verblaßt, nur der erste Akt der Walküre sei auszunehmen. Der Feuerzauber gliche einer Etude, das Ganze wäre interesselos durch den Mangel an Chören; das gedeckte Orchester lasse keinen frischen, unmittelbaren Eindruck aufkommen. In der Inszenierung fand er Verstöße, den Walkürenritt weniger effektvoll als in München. So wenig man auch dem Verfasser vorliegender Biographie in allem beistimmen kann, so muß man doch wünschen, daß ähnliche Publikationen noch mehr erscheinen, um Licht zu bringen in das Verhältnis Wagners zu seinen Zeitgenossen.

Kienzl, Wilh., Dr. phil., Die musikalische Deklamation, dargestellt an der Hand der Entwickelungsgeschichte des deutschen Gesanges. Leipzig 1885, Heinr. Matthes.

Verfasser hat sich in diesem, Wagner gewidmeten Buche, die Aufgabe gestellt: das Ineinandergehen von Sprache und Musik darzustellen und es sowohl von prosodischer und rhythmischer, als auch von logischer Seite zu beleuchten, und diese Aufgabe glücklich gelöst. Das erste Kapitel, welches von dem Verhältnis des einzelnen Wortes zur Musik handelt, gibt eine Reihe Analysen von Beispielen verschiedener Komponisten, darunter solcher von Wagner S. 80—85. Jedes der dramatischen Werke Wagners zeigt auch in der accentuellen und prosodischen Wortbehandlung stete Vervollkommnung; so hat er mit Bezug auf die Pausen als Füllwerte im „Tannhäuser" noch zwei Schreibweisen, während er im „Lohengrin" diese Verschiedenheit ganz abstreift. Meisterhaft ist die Wortprosodik in „Tristan und Isolde", auf dem Höhepunkt im „Ring des Nibelungen". Wagner opferte sogar die rhythmische Proportion seiner Melodie der Richtigkeit der Sprachbehandlung. Wagner repräsentiert jetzt das Ideal der ganzen musikalischen Deklamation, er unterscheidet sich nur von den übrigen Vertretern der neudeutschen Richtung durch die vollkommen freie Sprachbehandlung, welche ihn fast ganz von der vor ihm gebräuchlichen Tanzmelodie befreite und so einen der Sprache adäquaten Gesang leichter ermöglichte (S. 120). Bedeutendes leistet Wagner in der Stimmungsinterpunktion, was an mehreren Beispielen erläutert wird (S. 121—123), mustergültig ist die Anwendung des Gedankenstrichs, die Einschaltung von Sätzen oder Worten (S. 124), ebenso die dem geistigen Gehalt nach richtige Deklamation (Bitterkeit, Spott, Ekel, Abscheu, Sinnlichkeit ꝛc. S. 127—130); vor allem die Sinnlichkeit. Den Alliterationen redet Kienzl mit Wärme das Wort; sie taugen musikalisch besser als die Endreime, welche oft in der Komposition ganz

verloren gehen, da die musikalische Rhythmik mit der rein sprachlichen selten auffallend korrespondiert, wenn nicht gar in keinerlei Konnex steht (S. 134). Die symphonische Behandlung des Orchesters bei Wagner ist der Ausdruck höchster Charakteristik zur Unterstützung des gesungenen Worts. Die Leitmotive eröffnen dem Hörer eine ihm früher unergründliche Perspektive von psychologischen Momenten (S. 139).

Lohmann, Peter, Das Ideal der Oper. Neue Ausgabe der Abhandlung „Ueber dramatische Dichtung mit Musik". Leipzig 1886, Heinr. Matthes.

Titelauflage der genannten Abhandlung mit neuem Vorwort, welches auf die Fortexistenz des gesungenen Dramas auch nach Wagners Tod mit den Bemerkungen hinweist, daß es das Typische aus dem Individuellen des großen Meisters nehmen müsse. Die Bedingungen für ein solches allgemeingültiges Musikdrama aufzusuchen und die Gesichtspunkte zu seiner unbegrenzten Weiterentwickelung aufzustellen, macht sich die Abhandlung selbst zum Zweck.

Marsop, Dr. Paul, Neudeutsche Kapellmeistermusik. Eine zeitgemäße Betrachtung. Berlin 1885, Theodor Barth.

Eine sehr vernünftige und zeitgemäße Betrachtung, die selbstredend gegen die unseligen Nachahmer Wagners Front macht, unter denen bis heute nicht ein einziger erschienen ist, der es verdiente, seinem Vorbilde auch nur den Schuhriemen zu lösen. Bei allen diesen sogenannten „Schülern" ist nichts von Originalität. Alles bewußte oder unbewußte Anlehnung, zum Teil sogar klar einleuchtendes Plagiat, sei es nun in Grundidee oder Ausführung. Verfasser zeigt an der Hand der Musikgeschichte, daß zwei Meister nie in demselben Stil geschaffen haben, sondern jeder in dem seinigen, und daß die, welche bedächtig den Spuren eines Meisters folgten, für die Unsterblichkeit nichts bedeuteten. Aber in der Unproduktivität der modernen Künstler sieht Marsop mit Recht die beste Gewähr für eine ruhige, normale Weiterentwickelung der Kunst, die Deutschland noch Jahrzehnte braucht, um das sich zu eigen zu machen, was der letzte Meister ihm lehrte.

Marsop, Dr. Paul, Der Einheitsgedanke in der deutschen Musik. Eine kritisch-ästhetische Studie. Berlin 1885, Theodor Barth.

Skizziert die Entwickelung der deutschen Musikgeschichte seit Bach, „des Meisters aller Meister", und zeigt, wie es von diesem aus bis jetzt ununterbrochen vorwärts und aufwärts gegangen. Die bisherige Entwickelung ist ihm unteilbar, weil alle bedeutenden deutschen Komponisten (von denen Gluck, Liszt, Händel ausgeschlossen werden) einen Familienzug, eben den Bachschen, tragen. Die Klassifikation in klassisch und romantisch ist willkürlich: die deutsche Musik ist eine einige, romantisch-klassische Kunst. — Die Etappen auf dem Wege des deutschen religiösen Dramas sind: Mysterienspiel, Matthäus-Passion, Parsifal, so zeigt sich die unmittelbare Wirkung Bachs auf Wagner; der Weg,

der mittelbar von Bach über Haydn, Mozart und Beethoven zu Wagner führt, ist die Entwickelungslinie der deutschen Instrumentalmusik, und von Bach über Beethoven zu Weber: die Entwickelungslinie der dramatischen Polyphonie. Die tiefe Kluft zwischen Wagner und Liszt als Komponisten deckt Marsop unbefangen auf; für ihn ist Wagners Sache das organische Werden, die Liszts das geistreiche Kombinieren. Wagner ist im Parsifal christlich-religiös wie Bach, Liszt in der Heiligen Elisabeth und im Christus katholisch, aber ohne Gemütsglauben.

Ritter, Hermann, Die Viola alta oder Altgeige. Dritte veränderte und verbesserte Auflage. Leipzig 1885, Karl Merseburger.

Hier zu erwähnen wegen dem Abdruck eines Briefes von Wagner an Ritter über die Vorzüge der Viola alta d. d. Bayreuth 28./3. 1876. Der Brief wird übrigens hier nicht zum erstenmal bekannt gegeben, sondern ist bereits im Musikalischen Wochenblatt 1876 Nr. 18 gedruckt.

Tannert, Dr. Richard, Wider die Zünftelei in der Musik. Eine Streitschrift. Oldenburg 1885, Gerhard Stalling.

Konstatiert die Herrschaft des Nationalsinns, der Wissenschaftlichkeit und des Realismus in der heutigen Musik, die er in ihre zwei sich feindlich gegenüberstehenden Richtungen trennt: die poetische und die musikalische. Erstere spricht der Musik die Fähigkeit zu, poetische Gedanken und Empfindungen in Tönen zum Ausdruck zu bringen und sucht in der Bethätigung dieser Fähigkeit ihre eigentliche Aufgabe, ihr Meister ist Richard Wagner; sie steht auf dem Boden der Ideen unserer Zeit. Das Ideal der musikalischen Musik ist die geschlossene Symphonie, sie wahrt sich ihre auf rein musikalischen Gesetzen ruhende Schönheit und Freiheit, weigert sich, Dienerin der Poesie zu werden; ihr Hauptvertreter ist Brahms. Das Vorwalten einer angewandten ästhetischen Wissenschaft drängt den vorhandenen Gefühlsinhalt zurück, erstickt ihn. Zu dem Professorenroman gesellt sich eine Professorenmusik. Verfasser erkennt die Berechtigung der Gefühlswirkung neben der rein formalen vollauf an und wendet sich natürlich gegen Hanslicks geistvolle, aber unhaltbare Theorie, welche ja Hanslick selbst in seiner kritischen Thätigkeit nicht voll durchzuführen vermochte. „Selbst gegen Wagners Werke ist er milder geworden, so mild, als er es gegen eine Kunstweise sein kann, deren glänzende Siege seine Theorie geradezu vernichten." Verfasser ersehnt für die Konzerte unserer Zünftler die goldene Mitte, der Einfluß Wagners erfüllt ihn neben dem Schaffen Brahms' mit Zuversicht, aus Wagners Zukunftsmusik erwächst ihm die Zukunft der Musik.

Wolzogen, Hans v., Die Idealisierung des Theaters. Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Stil. München 1886, Allg. Richard Wagner-Verein (Leipzig, C. F. Lende).

Mit überraschender Sachkenntnis verfolgt der Verfasser die Entwickelung

des deutschen Theaters oder richtiger der theatralischen Kunst in ihren bedeutsamen Momenten bis zur Gegenwart. Er beurteilt darauf in Kürze die in neuerer Zeit gemachten Reformversuche (Deutsches Theater, Meininger 2c.) und betrachtet die „Wandelspuren" (Gesamtgastspiele 2c.). Das Theater wird „aus einem stehenden zu einem wandernden, und aus einer Stätte für Repertoirebereicherungen zu einer solchen für Spezialexperimente". Als „Neubildungen" erkennt Wolzogen die verschiedenen Schauspiele des Volkes (Brixlegg, Rothenburg 2c.). Das Beispiel, die erste Erscheinung des Ideals gab das Bayreuther Theater, an die Stelle der Mode tritt der Stil, die Idee der Kunst zeigt sich in idealer Verwirklichung. „Von der unsichtbaren Urtiefe der Musik aus schwingt sich der weite, edle Bogen des dramatischen Idealstiles empor bis zur stolzen Höhe des erhabenen Theaterbaues, welcher der musikalischen Heimat des deutschen Geistes nun auch die architektonische Heimstätte im deutschen Lande gesichert hat." Zum Schluß betont Wolzogen die Notwendigkeit Bayreuths als der klassischen Stätte des wahren Stils, den nur diese uns erhalten kann.

Wolzogen, Hans v., Vom idealen Publikum. München 1885, Allg. Richard Wagner-Verein.

Zimmermann, Oswald, Die Wonne des Leids. Beiträge zur Erkenntnis des menschlichen Empfindens in Kunst und Leben. Leipzig 1885, Karl Reißner.

Bietet denkenden Lesern ein Kapitel aus der Geschichte des menschlichen Empfindens, dessen Geschichte bisher noch nicht geschrieben ist: jene eigentümliche Verbindung von Schmerz und Lust, die schmerzliche Freude, der Lust erzeugende Schmerz. Schwerlich gibt es einen Menschen, der sich nicht solcher Empfindungen bewußt geworden wäre, und es ist interessant, sie analysiert, und noch interessanter, sie durch der Zeiten Lauf in ihren verschiedenen Aeußerungen verfolgt zu sehen. Zimmermanns Buch bietet uns dazu die Möglichkeit und wird auch weiteren Kreisen besonders da verständlich werden, wo Verfasser seine Beispiele aus der Litteratur und aus der Musikdramatik hernimmt. So zieht er an: Siegmund und Sieglinde in der Walküre, Waldvogels Lied im zweiten Akt der Walküre, der sterbende Siegfried, die ins Feuer springende Brünhilde, Schluß von Tristan und Isolde, Brünhildes „Nicht Gut, nicht Gold" 2c. Ein allgemeines Urteil Zimmermanns über Wagner, „des größten Genius der Neuzeit", lautet: „Schon der Umstand, daß es ihm gelungen ist, den spekulativen und religiösen Drang des Menschenherzens in einer Zeit des kahlen Verstandes durch seine Kunstwerke wach zu halten und zu befriedigen, bezeugt, wie kräftig in ihm die elementare Macht des Dionysischen sich regt." — S. 40 bis 46 ist dem Musikdrama gewidmet.

Verschiedenes.

Brechter, Ludwig, D'r Hannes vun Böhl in de erschde Mannemer Niewelunge-Uffihrunge vun Richard Wagner. E vier Owend langes Kunschtpläsir in zarde Pälzer Reiml'cher g'faßt. Mannheim, Verlag von A. Doneckers Kunst- und Musikalienhandlung (A. Hasdenteufel).

Behandelt etwa wie Miris Nibelungenringerl die Tetralogie, wenn auch weniger witzig und anziehend. Erklärt sich für Wagner.

Deutlich, Jeremias, Gereimtes und Ungereimtes. Skizzen und Epigramme Berlin 1885, Freund & Jäckel.

Auch unter dem Gereimten dieses Buches findet sich viel Ungereimtes, so die gegen Wagner und seine Werke gerichteten „Denkzettel" auf S. 81 f., denen man wohl ihre Abgeschmacktheit, nicht aber den Versuch grober Fälschung verzeihen kann. Denn als eine solche ist es zu bezeichnen, wenn es in den „Siegfried" überschriebenen Versen heißt:

Er schlug den alten Lehrer tot,
Bei dem er aß das Gnadenbrot;
Er suchte süßen Zeitvertreib
Und überfiel ein schlafend Weib;
Dann macht' er sich behende fort
Und brach der Braut sein Manneswort.

Keinem, der Siegfried kennt, wird das Bestreben des Anonymus entgehen, seine Leser durch falsche Vorspiegelungen gegen Wagner einzunehmen und dessen sittliche Grundsätze zu verdächtigen. Diese Kampfesweise gegen Wagner ist nicht neu, aber doch selten in so plumper Weise angewendet worden wie hier.

Kistler, Cyrill, Trauermarsch auf den Tod Richard Wagners für das Pianoforte. Bad Kissingen, Selbstverlag. Op. 60.

Unbehaun, G., „Die Walküre" oder „Es ist ja alles ganz egal". Komische Operette in einem Akt für Männerstimmen, mit Klavier- oder kleiner Orchesterbegleitung. Op. 8. Kleine Ausgabe mit Text M. 7. 50, Solostimmen M. 3. 50, Chorstimmen (à 50 Pf.) M. 2. — Textbuch 20 Pf. netto. Ouvertüre für Klavier zu 4 Händen M. 1. 80. Dieselbe mit Kinderinstrumenten M. 3. Verlag der C. F. W. Siegelschen Musikalienhandlung, Leipzig.

Die Handlung ist eine Persiflage der Wahlen auf dem Lande.

Batz, Karl W., Richard Wagner und sein Rechtsnachfolger vor den königlich sächsischen Gerichten. Privatmitteilung. Leipzig 1885, Druck von B. G. Teubner.

IV.

Aufsätze in Zeitungen.

Biographisches.

(Einschließlich der Briefe und Gedächtnis-Artikel.)

Bülows Biographie, Neue Musik-Zeitung S. 177 f. Erwähnt in Kürze auch Hans v. Bülows Beziehungen zu Wagner.

Catenhusen, E., Wagnerian. Deutsch-amerikanische Kunstblätter. Abgedruckt Neue Musik-Zeitung S. 51. Handelt von des Verfassers Zusammentreffen mit Wagner, als jener stadtkölnischer Musikdirektor war. Mitgeteilt sind Aussprüche Wagners über Mozart, das Dirigieren der Zauberflöte, die Bedeutung der Individualität, Dieners Masaniello, die Besetzung der Orchester. Weitere Charakteristik des Konzerts im Gürzenich, bei dem Wagner die Eroica dirigierte.

Erinnerungen an Rich. Wagner. Deutsche Musiker-Zeitung. 8. Wiedergabe von Bruchstücken aus dem von Hans v. Wolzogen 1884 im Wiener Akademischen Wagner-Verein gehaltenen Vortrag.

Glasenapp, C. Fr., Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagners (1774—1835). Ein Lebensbild, zugleich als ein Beitrag zur Jugendgeschichte Richard Wagners. Bayreuther Blätter 197—227. Fleißige Biographie des als Schriftsteller wohlbekannten Oheims des Meisters.

Gottschalg, A. W., Sieben Tage aus Richard Wagners Leben im Exil. Nach Mitteilungen des Oekonomierates Hrn. J. Wernsdorf in Magdala bei Weimar. Chorgesang Nr. 1 f. Erzählung von Richard Wagners Aufenthalt in Magdala bei Oekonomierat J. Wernsdorf auf der Flucht im Mai 1849. Wagner war am 19. Mai durch Professor Sieberts Vermittelung dahin gebracht worden und schied gegen Ende des Monats. Am 22./5. besuchte ihn seine Frau, reiste aber am 23./5. wieder ab. Bei der Nachricht von ihrem Eintreffen soll Wagner ausgerufen haben: „Was? das Weib?" Wernsdorf beklagt sich, daß ihm Wagner weder geschrieben noch ihn aufgesucht habe, trotz seines Versprechens. Das Haus in Magdala, in dem Wagner wohnte, ist durch eine Gedenktafel „Richard Wagner im Mai 1849" bezeichnet worden.

Heintz, G., Richard Wagner im Exil. Zürich 1849—1858. Allg. Musik-Zeitung Nr. 21—29. Namentlich aus Wagners Lebensbericht, Briefen an W. Fischer, Mitteilungen von M. v. Wyß (nach dessen Angaben auch ein Verzeichnis der von Wagner in der Züricher Allg. Musikgesellschaft geleiteten Orchesterstücke mitgeteilt ist), Herm. Rollet, A. Wilkoszewsky (Mitglied der Münchener Hofkapelle) zusammengestellt. Die Briefe an Fischer sind unvollständig mitgeteilt und nicht sämtlich datiert. Die Briefe bis zum 27./7. 1853 erschienen übrigens bereits korrekt 1883 im 26. Band von Nord und Süd S. 255 bis 270. Brief vom 9./11., betrifft Paris, Zürich und die Absicht Siegfried zu

komponieren. Brief, datiert 26./4. 1851, schildert W.s Lage in Dresden, macht auf „Oper und Drama" aufmerksam; der folgende Brief desselben Jahres betrifft seine fortschrittliche Empfindung, die Mitteilung an die Freunde (Schriften IV), einen „jungen Siegfried heiteren Inhalts" und die Absicht nach Albisbrunn zu gehen. Weiter schildert dieser Brief Wagners Dankempfinden für Kopistenarbeit, die Fischer verrichtet hatte; zwei fernere Schreiben von 1851 betreffen die beabsichtigte Aufführung des Fliegenden Holländer in Zürich, ein drittes vom 9./3. 1852 den Erfolg dieser gelungenen „Winkelaufführung", und weiter Wagners Widerstand gegen die Dresdener Aufführung des Lohengrin. Brief vom 15./6. 1853 betrifft das Züricher Musikfest; 27./7. 1853 Geschäftsbrief aus St. Moritz; 17./8. 1853, Zürich, betrifft Dresdener Verhältnisse, Krankheit seiner Frau, beabsichtigte Reisen; 23./8. 1853, Zürich, betrifft Geldsendungen aus Hamburg und Ballenstedt, Verlagsverhältnisse; 15./2. 1854, betrifft Komposition des Rheingold; Aufführung der Nibelungen im eigenen Theater, die schlechten Theaterverhältnisse, Aufführung des Fliegenden Holländer in Wiesbaden und des Tannhäuser in Pest mit Tichatscheck; 27./5. 1854 Vollendung des Rheingold; 8./8. 1854 Entschuldigung wegen Schweigen, knappe Geldverhältnisse, Einrichtung des Stabat Mater von Palestrina; 19./5. 1854 Freude seiner Frau über das Wiedersehen Fischers; 21./1. 1855 Bitte um eine Kopie seiner Partitur der Iphigenie in Aulis, Absicht der Reise nach London, Hoffnung, dort 1856 seine Werke aufführen zu können, arbeitet an der Walküre; 2./3. 1855, d. d. Paris, Klavierauszug des Rheingold durch Bülow, Liszts Kenntnisnahme der Partitur, Bitte um Notensendung aus seinem in Dresden gelassenen Besitz, Klavierauszug vom Tannhäuser, Absicht die Walküre in London zu instrumentieren; vier nicht datierte Briefe aus London vom März bis Juni 1855 enthalten: Klage über Mesers Verlagsgeschäfte, Zukunftspläne für dereinstige Aufführungen in vollendetem Sinne, herbe Bemerkungen über die Zustände des Theaters, Aufgeben der auf London gesetzten Hoffnungen, Freude über das Ende des Londoner Aufenthalts, der ihm keine Befriedigung gewährt; 14./6. 1855 führt er in Deutschland entstandene Gerüchte über seine Stellung zu der Londoner Philh. Gesellschaft auf ihre Ursache zurück, meldet gute Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre und die „herausfordernde" Freundlichkeit, mit der die Königin und Prinz Albert applaudierten, Besuch bei der Königin. — Die Briefe an A. Wilkoszewsky betreffen das Musikfest in Zürich (1853). Unterm 11./4. schreibt Wagner aus Zürich an Wilkoszewsky, bittet auf Anraten des Züricher Musikdirektors Alexander Müller um Zuwendung Münchener Musiker für das Fest. Adressat war in der Lage, die Bitte zu erfüllen, und Wagner dankt unterm 20./4. 1853, teilt die Bedingungen mit und gibt seinen Wünschen betreffs der nötigen Kräfte noch genaueren Ausdruck. Leider zerschlug sich die Sache, da der Münchener Urlaub nicht bewilligt wurde, und Wagner fragt am 1./5. 1853 an, ob wenigstens Adressat und ein Baßklarinettist zu erwarten seien. Ein Brief

vom 28./7. 1853 aus St. Moritz bestätigte Wilkoszewskys Unschuld an dem in den Blättern verbreiteten Gerücht: daß Franz Lachner den Urlaub verweigert habe, mit der Bemerkung, Handwerkern würden keine Pässe nach der Schweiz bewilligt. Mitgeteilt wird auch die in den Schriften nicht mitgeteilte Vorbemerkung Wagners zu dem Züricher Konzertprogramm (vergl. Schriften V). Sie lautet: „Als ich, bei der Unmöglichkeit, meine Opern jetzt genügend in Zürich zur Darstellung auf der Bühne zu bringen, mich entschloß, den hiesigen Freunden meiner Kunst durch Vorführung einer Auswahl einzelner Stücke aus jenen Werken mindestens einen näheren Begriff von dem Charakteristischen meiner Musik zu verschaffen, fühlte ich, bei Vornahme dieser Auswahl, sogleich die Nothwendigkeit, einen dramatischen Zusammenhang der Stücke gänzlich aus dem Auge zu lassen, da mich die Erfahrung gelehrt hat, daß solche Szenen, die einzig für die dramatische Darstellung berechnet sind, in Konzertaufführungen einen unverständlichen, oft sogar peinlichen Eindruck hervorbringen. Ich wählte daher solche Stücke, bei denen von der wirklichen Darstellung auf der Bühne mehr oder minder leicht, oder auch ganz, abgesehen werden konnte, und die dafür als reine Musiksätze einen wichtigen Hauptmoment des dichterischen Ganzen in prägnanter Tonfarbe kundgäben. Nichtsdestoweniger dünkte es mich nöthig, auch diesen Stücken, da sie immer nur durch das Drama selbst zu verstehen sind, eine genauere Bezeichnung ihres Gegenstandes als Erläuterung für den Zuhörer beizufügen. Diese Erklärungen, wie ich sie mit dem folgenden Programme gebe, konnte ich jedoch wiederum nur dann verständlich zu machen hoffen, wenn ich bei dem Leser eine genauere Bekanntschaft mit den Dichtungen der bezüglichen Musikdramen voraussetzen durfte. Diejenigen, die meinen zu diesem Zwecke abgehaltenen Vorlesungen nicht beiwohnen konnten, muß ich daher, wenn es ihnen darauf ankommt, mir Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, auf die Lektüre der ‚Drei Operndichtungen', wie sie im Buchhandel erschienen sind, verweisen." Im Anschluß daran folgen Wagners Erläuterungen zum Einzug der Gäste auf der Wartburg, Tannhäusers Bußfahrt, Lohengrin II 3, III Einleitung.

„Hörst du mich?" Unter diesem Titel veröffentlicht Rudolf Just in Troppau im Deutschen Dichterheim S. 217 einen „Nachruf an meine erste Gattin Wilhelmine, geb. Planer", welcher angeblich von Wagner herrühren soll. Alles spricht aber gegen diese Annahme und Ferd. Avenarius erklärt sich a. a. O. S. 246, ausdrücklich gegen die Echtheit.

Rod, Edouard, Souvenirs Wagnériens. Revue Wagnérienne pag. 201—205. Feuilletonistische Plauderei, namentlich über die Aufführung der Walküre in Schwerin, die bekanntlich von Berlin aus stark besucht wurde.

Schlösser, Louis, Ein Besuch bei Richard Wagner in Paris. Allg. Musik-Zeitung Nr. 21. Kurze Schilderung des liebenswürdigen Entgegenkommens, welches Wagner am 19./7. 1860 zu Paris Louis Schlösser

angedeihen ließ. Als Schlösser am 20./7. Wagners Einladung, bei ihm das Mittagessen zu nehmen, folgte, spielte ihm Wagner mehreres aus Tristan und Isolde vor, und schenkte ihm zum Andenken ein Blatt aus der Partitur. Die Nachbildung des letzteren liegt der Nummer als Extrablatt bei.

Schütz, Franz, Ein deutscher Wort- und Tondichter. Oesterr. Deutsche Jugend S. 125—129, 149—155, 178—185. Verständlich gehaltene Biographie mit Charakteristik der bedeutendsten Werke Wagners. Was Verfasser wollte, sagt er im folgenden Artikel. (Mit Porträt, Bildern von Lohengrin, Siegfried, Meistersinger I. Akt, Gralsburg und Bayreuther Theater.)

Schütz, Franz, Nachwort zur Wagner-Biographie in unserer Jugendzeitung. Freie Schul-Zeitung Nr. 32. Nennt die Gesichtspunkte, die dem Verfasser bei seiner in der „Oesterr. Deutschen Jugend" veröffentlichten Biographie Wagners mit Rücksicht auf das jugendliche Publikum, maßgebend waren. Verfasser wandte sich an die Jugend, „weil nur von dieser in der Zukunft Ersprießliches für die Wagnersche Kunst zu erwarten ist".

Tappert, Wilh., Kleine Einfälle über Wagner, betreffend das Verhältnis des Königs von Bayern zu Wagner, Bitter, Saint-Saëns, Bellini, Berliner Aufführung des Siegfried, Lucca und Wagnerianer, Unverständnis für Parsifal. Wiener Musikal. Zeitung 2 f.

Torchi, M. L., A propos d'une autobiographie de Richard Wagner. Gazetta Musicale (Mailand) vom 13./2.

Villiers de l'Isle-Adam, Graf. Aufsatz über Augusta Holmès. La vie moderne. Juni. Auszugsweise mitgeteilt in Nr. 39 der Deutschen Musik-Zeitung. Enthält Aussprüche Wagners gelegentlich des Besuchs, den ihm im Frühsommer 1870 das Ehepaar Catulle-Mendès, der Verfasser des Artikels und Fräulein Holmès machten. Sie betreffen die Erregung der gegen seinen Willen in München erfolgten Aufführung der Walküre (26./6. 1870), und Fräulein Holmès. In einem Brief W.s an den Verfasser heißt es: „Ainsi vous allez, avec vos amis, admirer comment on s'amuse avec des œuvres viriles: eh bien! je compte, malgré tout, sur quelques passages inexterminables de cette œuvre, pour sauver ce qui n'en pourra pas être compris!"

Wagner in Wien. Parsifal 8. Mitteilung über den Abschied Wagners am 3./3. 1876 von Wien. Er hatte am 2./3. den Lohengrin zu Gunsten des Opernpersonals dirigiert, das nun mit Hans Richter auf dem Nordwestbahnhof zum Abschied erschien. Er äußerte den Wunsch, noch etwas zu hören, Richter sprang auf den Tisch, rief „Wach auf!" und alsbald ertönte der Chor aus den „Meistersingern". Wagner war in bester Stimmung und murmelte: „Ein glücklicher Tag, ein glücklicher Tag."

Wagneriana. Cäcilia Nr. 3—5.

Brief. An den Grafen Karl Enzenberg. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 49. Siehe S. 429.

An Fischer. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 7. Faksimile des ebendaselbst 1883 Nr. 28 und 29 abgedruckten Briefes.

An Jules Guillaume. Wiener Musikalien-Zeitung Nr. 13. d. d. Bieberich a. Rh. d. 28./10. 1862. Derselbe betrifft die Proben und Aufführungen des Rienzi in Brüssel und übt Kritik an diesem Werk, in dem Wagner den dritten Akt als den Fehler in der Oekonomie des Ganzen bezeichnet.

An Franz Liszt. Musikalisches Wochenblatt Nr. 48. Behandelt das zu errichtende Weber-Denkmal in Dresden und bittet Liszt, für dasselbe einzutreten.

An den Musikreferenten der Oderzeitung. Deutsche Bühnengenossenschaft S. 466 f. Siehe S. 425.

An den Schwager Planer. Zeitgeist vom 19./10. teilt einen Brief d. d. 10./9. 1865 mit, in dem sich Wagner in enthusiastischer Verehrung für Ludwig II. ergeht. „In seiner Liebe ruhe ich mich aus und stärke mich, meine Aufgabe zu vollbringen."

An Herm. Rollett. Notiz über einen Brief Wagners, der sich auf Rolletts 1851 erschienenes Drama „Die Ralunken" bezog, in Nr. 2 der Wiener Musikal. Zeitung.

An Musikdirektor Schöneck vom Mai 1853. Wiener Musikal. Zeitung Nr. 2. Lob für den Adressaten enthaltend.

An Generalmusikdirektor Wieprecht. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 13. Siehe S. 429.

An Uhlig und Familienmitglieder desselben. Orchester Nr. 26, 30, 32, 34—36. Von den Briefen, welche namentlich Wagners menschliches Empfinden ins rechte Licht setzen, sind die beiden ersten gerichtet an Frau Uhlig, die Witwe des Kammermusikus Theodor Uhlig. Brief d. d. Zürich 9./1. 1853 bezeugt herzliche Anteilnahme an dem Tode Uhligs und bittet die Witwe dringend, sich W.s zu bedienen, ihn wenigstens Vaterstelle an einem der Kinder vertreten zu lassen. Aehnliches bespricht auch der nächste Brief vom 17./3. 1853, namentlich möchte seinem Patchen Siegfried nützen; in demselben ist auch von Wagners Briefen an Uhlig die Rede, die er streng aufzubewahren bittet; sie sind inzwischen für 5000 Mark von der Familie Wagners zurückerworben worden. Vom 21./12. 1851 datiert eine mitgeteilte Widmung an Uhlig, welche das Manuskript „Oper und Drama" betrifft, das er Uhlig schenkte. In einem Brief vom 12./12. 1878, Bayreuth, dankt er Fräulein Elsa Uhlig, daß sie seine Bitte um Rückgabe dieses Manuskripts und einiger „übermäßig väterlicher Briefe" an Uhlig erfüllt habe. Als Gegengabe sandte er ihr den ihm von Münchener Freunden 1865 nach der Aufführung des Tristan gespendeten silbernen Lorbeerkranz mit der Widmung: „Dem Andenken des Freundes Theodor Uhlig, zugestellt von Richard Wagner." Weiter bittet Wagner in

diesem Briefe um Rückgabe seiner Kopie der neunten Symphonie Beethovens und eine Kopie seiner Briefe, alles für seinen Sohn. Eine Anweisung vom 27./8. 1852 zeigt, daß Wagner in diesem Jahre 10 Louisdor für ein eingerichtetes Exemplar der Partitur des Tannhäuser erhielt. — Ein leider nicht datierter Brief (an Uhlig) gibt ausführliche Anweisungen über das Dirigieren von Tonwerken Beethovens. Es heißt da: „in einem gewissen wichtigsten, ja vielleicht einzig richtigen Sinne ist Beethoven bisher von dem Nichtmusiker einzig noch, von dem eigentlichen Musiker aber gar nicht verstanden worden." Betrifft ferner Polemik gegen „Grenzboten." Der Brief stammt jedenfalls aus dem Januar 1851, wie wir aus den darin erwähnten Brendelschen Streitigkeiten und der Erwähnung der Proben der C-moll-Symphonie von Beethoven folgern, die Wagner nach den Protokollen der Züricher Musikgesellschaft am 28./1. 1851 zum erstenmal dirigierte. (Der Brief ins Französische übersetzt: Le Progrès artistique p. 392 f.) — Brief d. d. Zürich 20./9. 1850 behandelt Dresdener Theaterkapelle und Reformschrift, und ergeht sich dann in einen Plan, der an Bayreuth gemahnt. Hätte er 10000 Thaler, so würde er auf einer Wiese in der Schweiz ein Theater aus Holz errichten und, für den Siegfried eingerichtet, diesen, mit ersten Sängern besetzt, von Chören und Orchester aus Freiwilligen unterstützt, dreimal aufführen lassen und dann Theater und Partitur verbrennen. Dann würde er den Leuten, denen es gefallen hat, sagen: „Macht's auch so," und wenn sie etwas von ihm wollten: „Schießt ihr Geld zusammen". Betrifft ferner schriftstellerische Pläne, den Abdruck des „Judentums in der Musik", Feuerbachs anerkennendes Urteil über das „Kunstwerk der Zukunft". — Brief d. d. Zürich 9./8. 1849 ist der erste Brief an Uhlig nach der Flucht. Er betrifft Wagners Freude an seiner erlangten Freiheit, Absicht, auf Liszts Veranlassung eine Oper für Paris zu schreiben, und zwar einen „Jesus von Nazareth", „Die Kunst und die Revolution", welche zuerst im „National" erscheinen soll, Klavierauszug des Lohengrin, kleine Dresdener Mitteilungen, betreffend Heubner, Röckel, Bakunin 2c. — Brief d. d. Zürich 19./9. 1849 an Uhlig, dankt für die bewiesene freundliche Gesinnung und meldet von schriftstellerischen Arbeiten. Wagner sendet an Uhlig seinen Aufsatz „Der Nibelungen Mythus" mit der Bitte, ihn an Otto Wigand zu geben, der „Die Kunst und die Revolution" verlege. Auf diese würden folgen: „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Die Künstlerschaft der Zukunft". Die Schriften sollen eine Verständigung herbeiführen, die ihm vor weiterer künstlerischer Produktion unerläßlich erscheint. Ferner betrifft der Brief den Pariser Opernplan, der ihm nicht angenehm sei, wobei er aber auch den praktischen Sinn seiner Frau in Rechnung ziehen müsse. „Ich will glücklich sein, und das ist der Mensch nur, wenn er frei ist; nur der Mensch ist aber frei, der das ist, was er sein kann und deshalb sein muß . . . Wer nicht seiner inneren, seiner äußeren Nothwendigkeit folgt, gehorcht einem Zwang — er ist unfrei, Sklave, unglücklich." Freude über die Anhänglichkeit der Dresdener Freunde. — Brief vom 27./12. 1849 spricht

die warme Freude über die Güte der Frau Lauffot in Bordeaux („die Frauen sind die Musik des Lebens") und des Herrn Paetz in Dresden aus. Meldet als Pariser Opernplan „Wieland der Schmied". („Zuerst greife ich die fünfaktige Opernform an, dann das Statut, nach welchem in jeder großen Oper ein besonderes Ballet sein muß.") Bedürfnis des Kampfes und Ueberzeugung vom Sieg, Notwendigkeit einer kunstrevolutionären Schriftstellerei für ihn: „Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutioniren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist. Das ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein." Bemerkungen, wie eine Zeitung beschaffen sein müßte, die seine Ideen durchführen hülfe: „Faßt das Unternehmen immer nach dem allgemeinen Standpunkt auf: Kunst und Leben, und zwar nach dem Kern und Wesen, nicht nach der Schale." Höchst merkwürdig ist die ganz an den antiken Dramatiker erinnernde Stelle: „Hätte ich so viel Stimme ... unbedingt wäre ich Darsteller geworden: als Darsteller und Dichter und Musiker zugleich hätte ich ... das ganze Drama revolutioniren wollen."

Gedenktage. (13. Februar.) Gleason, Frédéric Grant, Etude sur Richard Wagner. Musical Courrier (New York) vom 13./2.

Heintz, Albert, Erinnerungen an Richard Wagner. Zum 13. Februar. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 7, 10, 11. Bietet einen kritischen Auszug aus dem H. v. Wolzogenschen Vortrag, welcher unter obigem Titel 1883 bei Konegen in Wien erschien.

Löffler, J. H., Zum 13. Februar. Gedicht. Musikalisches Wochenblatt S. 93.

Schrader, Bruno, Eine Pilgerfahrt am 13. Februar. Parsifal Nr. 5. Behandelt die Gedenkfeier des Berliner Richard Wagner-Vereins.

Schucht, J., Ein Gedenktag. Neue Zeitschrift für Musik S. 73. Weist anläßlich der Wiederkehr des Todestages auf die Bedeutung Wagners und die große Verbreitung seiner Werke hin.

Schütz, Franz, Zu Richard Wagners Gedächtnis. Freie Schul-Zeitung (Reichenberg) Nr. 14. Charakterisiert Wagners reformatorisches Wirken und mahnt, den Dichter vorurteilsfrei zu prüfen, namentlich auch in seine Schriften sich zu versenken.

Was ist Deutsch? Gedächtnisartikel zum 13./2. in Nr. 7 u. 15 der Westfälischen Reform.

Zum 13. Februar. Parsifal Nr. 3. Erinnerungsartikel.

Gedenktage. (22. Mai.) Zum 22. Mai. Crohn, Clara, Ein Gedenkblatt zum Todestage Richard Wagners. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 1885 Nr. 7. Gut gemeinter aber dilettantischer Aufsatz.

Heintz, Albert, Aus einer Gedächtnisrede Hans v. Wolzogens auf R. Wagner. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 14 u. 15. Auszug aus Wolzogens 13./2. 1884 im Wiener akademischen Richard Wagner-Verein gehaltenen Rede. Es heißt darin u. a.: „Der deutsche Wotan, dem der christliche Heiland erschienen ist, das ist der personifizierte, künstlerisch religiöse Reichsgedanke Wagners, der Gedanke, welcher in seinem letzten Werke von der Heldenschaft des Heiligen des Grals sich verkörpert hat und dessen wir heute als der heiligen Heldenschaft im Grabe gedenken wollen."

Löffler, J. H., Zum 22. Mai. Musikalisches Wochenblatt Nr. 22. Gedicht zur Erinnerung an Wagners Geburtstag.

Schneider, Hans, Der Musen Schützling. Eine Phantasie zum 22./5. Parsifal Nr. 10.

Schrader, Bruno, Zu Wagners Gedächtnis. Parsifal Nr. 10. Gedicht.

Zum 22. Mai. Karlsbader Badeblatt vom 22./5. Dem Gedächtnis Wagners gewidmeter Artikel, welcher Wagners Gemüt betont und den Brief Wagners an seine Mutter mitteilt.

Stellung zu Leben und Kunst.

Alberti, Karl, Zur Erinnerung an den Grafen August von Platen. Bayreuther Blätter S. 329—347, 368—379. Spricht auch von Wagners Verständnis für das Zusammenwirken von Musik und Sprache und seiner genialen sieghaften Bedeutung für die Wiedererweckung des deutschen Dramas.

Borinski, Karl, Diderot und das Gesamtkunstwerk. Bayreuther Blätter S. 187—195. Trägt die Stellen aus Diderot zusammen, welche seine Stellung zum musikalischen Drama darlegen und den kühnen Reformer nach dieser Richtung hin charakterisieren.

Comettant tischt in einem Wagner gewidmeten Feuilleton im Siècle vom 5./1. dem Leser das Märchen auf, daß Wagner Beethoven verachtet habe.

Le drame simphonique avant Wagner. Revue Moderniste No. 1.

Frank, Hans (M. G. Conrad), Der Bayreuther Meister und die deutsche Weltstellung. Die Gesellschaft Heft 1. Feiert Wagner als den „Heros der künstlerischen Volkserneuerung", der dem Ansehen Deutschlands im Ausland den größten Vorschub geleistet hat. „Wagners Genius erstrahlt in der vollen Reinheit, Schönheit und Kraft eines nationalen Künstlers im besten und modernsten Sinn des Worts."

Gowe, Ludwig, R. Wagners Stellung zur deutschen Kunst. Musikalisches Wochenblatt Nr. 1—8. Erkennt Wagners Bedeutung darin, daß er uns eine ebenso deutsche als zeitgemäße Form gab. Aus der Gesamtheit des Vorangegangenen schuf er das Neue, seine letzten Werke zeigen die Vollendung der Form wie die griechischen und die an Shakespeare erinnernde

Fülle und Großartigkeit des Stoffs (Tristan ausgenommen). Nicht bloß die Griechen, auch Shakespeare übertrifft Wagner durch die psychologische Feinheit der Charakterzeichnung. Wie Goethe und Dante nahm er die höchsten Probleme der Wissenschaft, die bedeutendsten Erkenntnisse der Philosophie in seine Werke auf. Beethoven gewann der Musik die Idee, auf die 3., 5., 9. Symphonie Beethovens mußte der Wagner der letzten Periode folgen, das Gesamtkunstwerk. Die Poesie hatte eine klassische Form erhalten, noch keine nationale, aus der Musik erwachte die moderne, echt deutsche Volkspoesie, und Wagner bedeutet dieses Erwachen. Die Musik ist der Grund des Gesamtkunstwerks, das Gedicht ist der Weg zur Bildlichkeit, in die es dann selbst als reinste, edelste Poesie eingeht und das dritte Moment, die sichtbare Bildlichkeit der Plastik, als einen Teil ihres eigenen Wesens in sich faßt. Durch Zusammenwirken aller Kräfte wurde der überwältigende Eindruck erreicht, bei Zugrundelegung idealer Maße und Verhältnisse. Der eigene, eigentümliche Geist ist es, was Wagner unserer Kunst gebracht hat.

Hagen, Edm. v., Gedanken über die Eigenart und die Entwickelung des Genies. Wiener Musikal. Zeitung Nr. 6. I. Aphorismen über Rich. Wagner. Betont die Uebereinstimmung bei gleichen oder ähnlichen Situationen in den Werken Wagners.

Hausegger, Dr. Friedr. v., Bayreuther Taschenkalender 1885. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 1. Heft, 87. Band. Charakterisiert die ästhetisch-philosophische Gedankenwelt Wagners.

Heintz, Albert, Gedanken eines spanischen Professors über das vollendete Drama. Allg. Musik-Zeitung Nr. 1 f. Behandelt den der spanischen Schrift über Wagners Leben von Marsillach vorgesetzten Brief des Professor Dr. Letamendi (vergl. Bayreuther Blätter 1878), in dem die Berechtigung und Bedeutung des Gesamtkunstwerkes dargethan wird.

Hennequin, Emile, L'ésthétique de Wagner et la doctrine Spencérienne. Revue Wagnérienne pag. 282—286. „Spencer fond en une seule et énorme masse, l'infini des notions acquises par des siècles de minutieux travaux, au point d'en figer le sens en une formule de cinq lignes; Wagner, héritier de deux siècles de musique, résumant la poésie germanique des Minnesanger à Goethe, en forme une double et simple oeuvre, qui est comme la contraction d'un immense rhythme dont l'art antérieur serait l'expansion."

Hugo, Mort de Victor H. L'art moderne pag. 161. Nekrolog des französischen Dichters, beginnt: A deux ans de distance, Victor Hugo rejoint Richard Wagner au pays des ombres. Dans ce siècle étonnant qui, en merveilles, dépasse tous les autres, ils dominent comme les plus hauts sommets, l'un incarnant la Poésie, l'autre la Musique.

In gleicher Weise wird die Parallele weitergeführt. Vergl. auch Revue Wagnérienne pag. 129 ff.

Ich an Einen. Ein Weinlesebrief. Bayreuther Blätter S. 350—359. Ausführliche Besprechung des Bayreuther Taschenkalenders, in die vielerlei über Wert und Bedeutung der Wagnerschen Kunstrichtung, wie über ihre Verbreitung in der Gegenwart eingeflochten ist.

Jullien, Adolphe, Opinion de Berlioz et de Wagner sur la Flûte enchantée. Le Guide musical No. 25 et 26. Stellt die anerkennenden Urteile von Berlioz und Wagner über die Zauberflöte nebeneinander.

Kienzl, Wilh., Die nationale Bedeutung Bachs und dessen Einfluß auf das Kunstschaffen Richard Wagners. N. Zeitschr. f. Musik S. 285—287. Verf. sagt: „Die glühende Liebe, mit welcher Wagner allezeit an seinem Mozart, Weber und Beethoven hing, übertrug er in dem letzten Dezennium seines Lebens fast ausschließlich auf Bach, dessen Werke er als den Ursprung unserer nationalen Musik betrachtete. Zwei Präludien und Fugen aus dem wohltemporierten Klavier waren sein tägliches Abendgebet." Kienzl findet den direkten Einfluß am deutlichsten sichtbar in den Meistersingern, Siegfrieds Schmiedelied, Verwandlungsmusik im Parsifal. Erinnert daran, daß Wagners, Bachs, Haydns, Mozarts und Beethovens bedeutendste und letzte Kunstgebungen im höchsten Sinne des Worts religiöse waren.

Kirche, die katholische, und Richard Wagner. Aufsätze über musikalische Tagesfragen Heft 7 ff. Knüpft an Theodor Schmids Werk „Das Kunstwerk der Zukunft" an, um den römisch-katholischen Standpunkt desselben, soweit er die Beurteilung des Wagnerschen Kunstwerks beeinträchtigt, zu bekämpfen. Prophezeit das Entstehen einer Weltreligion aus der Kunst.

Köhler, L., Opernaphorismen. Deutsche Musik-Zeitung Nr. 20. Sagt, daß der Beruf Wagners zum „Opernkomponisten" an der Wahl seiner Stoffe zu erkennen sei, und verdeutlicht das Selbständigwerden Wagners als schöpferischer Dramatiker.

Letamendi, José de, Ein negativer Satz aus Wagners Testament. Bayreuther Blätter S. 75—83. Liefert eine Kritik des Bewußtseins Wagners, um dessen Beweggründe aufzufinden und zu würdigen, welche ihn veranlaßten, den Satz niederzuschreiben: „Was eine lebhafte Bewegung in Deutschland anbelangt, so glaube ich nicht daran." Verfasser sieht als diese Beweggründe an: 1) die gegenwärtige offenbare Beeinflussung des deutschen Geistes durch den französischen; 2) die Erkenntnis, daß Deutschland denkt, während andere Völker seine Gedanken ausführen; 3) in der Verschiedenheit, die zwischen dem Kritiker Wagner und dem Künstler Wagner angeblich bestanden haben. Als Richtschnur für die Initiative des Richard Wagner-Vereins erklärt Verfasser: Fortsetzung der Bayreuther Bühnenfestspiele, Verbreitung des Dogmas in seiner ganzen Reinheit, jede Wagnersche Richtung ohne weitere Untersuchung in allen Weltgegenden zu ermutigen und anzuspornen. — In einem

„Nachwort" widerlegt H. v. Wolzogen in ungemein scharfsinniger Weise die Anschauungen des Spaniers über Wagners Stellung zum Deutschtum.

Meinardus, Ludwig, Händel und Bach im Jahre 1885, Beitrag zur Geschichte des musikalischen Stils. N. Zeitschr. f. Musik Nr. 14—18. S. 195 wird Wagner als derjenige bezeichnet, welcher die letzte Konsequenz des romantischen Prinzips zog, in dem sich alle Seiten der bisherigen Entwickelung, von Beethovens letzten Werken gerechnet, vereinigten. Er sorgte für Bereicherung orchestraler Ausdrucksmittel wie Beethoven, erhob diese über die Menschenstimme wie Schumann, zog Gegenstände in den Bereich des musikalischen Ausdrucks, die sich nach der Seite hin mit der Tonkunst berührten, wie Berlioz, tauchte seine dichterischen Stoffe in das Fluidum philosophischer Spekulationen und gedankenhafter Probleme wie Liszt.

Mendés, Catulle, Notes sur la théorie et l'œuvre Wagnérienne. Revue Wagnérienne pag. 28—35. Betrachtet Wagners Eigenschaft als Musikdramatiker, seine Stoffe ꝛc. und schreibt u. a.: „il s'agit d'un art nouveau. Si vous cherchez la poésie allemande, lisez Goethe. Si vous voulez la musique allemande, écoutez Beethoven. Si le drame vous attire, allez à R. Wagner," und weiter: „Or, qu'on nous permette de le dire avec la certitude que notre opinion sera un jour commune à tous ceux qui aiment profondément le théâtre: les effets dramatiques produits par l'intime hymen du vers et de la mélodie sont tels dans l'œuvre de R. Wagner, que, inférieur comme poète à Goethe, égalé, en tant que musicien, par Beethoven, il n'est, comme créateur dramatique, comparable qu'au divin Shakespeare."

Nohl, Ludwig, Beethoven und Wagner. Neue Illustr. Zeitung S. 214 f. Beleuchtet das Verhältnis beider Meister zum Religiösen und gelangt dabei zu der Wahrheit, daß die „Musik für eine gewisse Epoche das Gefäß geworden sei, in das sich der letzte und heiligste Gehalt der Welt für unsere natürliche Empfindung hinein gerettet hatte, und man begreift, warum noch im Frühjahr 1876, kurz vor Aufführung des Nibelungenrings, bei dem Vortrag eines Beethovenschen Quartetts in Wahnfried Wagner in Thränen ausbrach: — er fühlte den ganzen inneren Gehalt der Menschheit, einen anderen heiligen Gral leibhaftig in seiner Nähe, und ihm hat er in seiner Kunst das hehrste Denkmal gesetzt im Parsifal."

Rod, Édouard, Wagner et l'esthétique allemande. Revue contemporaine II pag. 305—315. Zeigt Wagner als den Verwirklicher von Ideen, welche bereits bei Lessing, Herder, Schiller, Hegel zu tage traten. Erkennt in Wagner den Schöpfer einer nationalen Kunst, die auch die Bewunderungen gebildeter Ausländer erregen, aber doch niemals populär werden wird, außer bei der Nation, aus der ihr Schöpfer hervorgegangen.

Santen-Kolff, J. van, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv. Bayreuther Blätter S. 248—260, 312—320, 380—386. Geistvolle Untersuchungen über „das vollbewußte Wiederbringen

eines schon von früher her bekannten musikalischen Motivs". Nachgewiesen auf instrumentalem Gebiet bei Beethoven (C-moll-Symphonie, 9. Symphonie, [Frederic H. Cowen, skandinavische Symphonie]), Berlioz (Symphonie fantastique, Lelio, ou le retour à la vie, Harold en Italie), Rob. Schumann (2. und 4. Symphonie), Bizet (Symphonie), Liszt (Symphonische Dichtungen, Es-dur-Klavierkonzert), Mendelssohn (Festspielouvertüre, Melusine, Sommernachtstraum, Ruy-Blas, Cid, Athalia), Weber (Aufforderung zum Tanz), Schumann (Manfred). Kammermusiklitteratur: Beethoven (6 Steichquartette, A-dur-Klaviersonate op. 101, As-dur-Sonate op. 110), Schubert (C-dur-Fantasie), Schumann (Karneval, Bilder aus dem Osten). Das Lied: Beethoven (Liedercyklus), Schubert (Spinnradlied), Schumann (Frauenliebe und -Leben). Vokale Konzertmusik: Berlioz (Messe des Morts, Damnation de Faust), Mendelssohn (Symphonie-Kantate, Elias), Schumann (Peri, Faust-Szenen), Gade (Kreuzfahrer), Rubinstein (Turm zu Babel, Das verlorene Paradies), Raff (Weltende, Gericht, Neue Welt), Brahms (Schicksalslied), Gounod (Rédemption), Goldschmidt (Sieben Todsünden).

Schulze, Gustav, Wagners Musikdrama und die Seelenruhe. Deutsche Musiker-Zeitung Nr. 18. Bringt einen Auszug aus dem Vortag des Pastor Gustav Schulze „Ueber die Seelenruhe, ihre Hindernisse und Hilfsmittel", der die Wagnersche Musik als „Hindernis der wahren wünschenswerten Seelenruhe" betrachtet. Der Zuschauer muß angeblich nicht nur „den geistreichen Leitmotiven unruhig nachspüren, resp. nachjagen, sondern auch fortwährend zugleich die wandelnde Szenerie beachten". Dieses angebliche „nachjagen müssen" zeigt am besten, daß Schulze das wahre Verständnis für Wagner nicht gekommen ist; wer die Wirkung der Motive nicht ohne „nachspüren" empfindet, der wird das wahrhaft künstlerische Verständnis auch nicht erjagen. Daß übrigens Beruhigung und Sänftigung als höchster Zweck der Musik zu erachten sei, wie Schulze will, muß doch wohl bestritten werden.

Stahl, Erich, Viktor E. Neßler und die Wagnerianer. Die Gesellschaft S. 117 ff. Scharfe Verurteilung des den Kunstreformen Wagners Hohn sprechenden Beifalls, den Neßlers Trompeter gefunden hat, besonders auch der Neßler anerkennenden Kritik des Baron v. Ostini. Abgedruckt: Tonkunst Nr. 13.

Sternfeld, R., Beethoven und Wagner. Vortrag, im Berliner Richard Wagner-Verein am 25./4. 1885 gehalten. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 30—36. Geht von der großen Verehrung und dem starken Einfluß Beethovens auf Wagner aus, um dann zwischen beiden Männern eine Parallele zu ziehen. Er findet Aehnlichkeiten bei der Melodie in der hymnenhaften Breite des Gesangs, bei beiden die markige und kühne Kraft, die außer ihnen nur Händel besaß, die ganz kurzen, ausdrucksschweren Motive, die dienende Stellung der Musik in Bezug auf Ideen und Gedanken, erhöhte Ausdrucksfähigkeit des Orchesters. Ferner, in der inneren Entwickelung, der Verständnislosigkeit der Zeitgenossen und der Feindschaft der berufsmäßigen Kritik, die beide

erfuhren („Beethoven ist nun ganz reif fürs Irrenhaus") und der sie, dank ihres unzerstörbaren Gefühls für das Wahre, niemals eine Konzession machten. Weiter: unbändiger Freiheitssinn, starkes Selbstbewußtsein, Liebe zur Natur, tiefe Religiosität, Hinneigung zur Philosophie, Ansicht von dem unbeschränkten Vermögen ihrer Kunst. „Beethoven und Wagner! in diesen teuren Namen fassen wir das Höchste zusammen, womit uns die Tonkunst begnadet hat."

Tappert, Wilhelm, Aus den Papieren eines Unzufriedenen. Musikalisches Wochenblatt S. 471. Verfasser schildert in seiner originellen Weise den Wandel der sich in der Anerkennung Wagners vollzogen, die ungeschickte Nachahmung, welche der Meister erdulden muß, die sprachlichen Sünden, welche von denen am meisten begangen werden, welche Wagners schöpferischem Sprachgenie heftige Vorwürfe machen.

Trieſt, Heinrich, Zeitungsmusik. Aphorismen zur Geschichte der Reklame. Grenzboten IV S. 95—106. Der Verfasser, ein alter, mit der neuen Zeit unzufriedener Mann, seines Zeichens ein Musikdirektor, sucht hier den Nachweis zu führen, Wagner sei ein „bis jetzt unübertroffener Reklamator". Um diesen Zweck zu erreichen, scheut er vor der nackten Lüge nicht zurück. Er behauptet (S. 96), daß sog. „Reklamen" (Inserate zum doppelten Preis im redaktionellen Teil einer Zeitung) an die Zeitungen geschickt worden seien, welche man in „manchen Zeitungen jetzt täglich" vorfindet und die „gewöhnlich" anfangen: „Man schreibt uns aus Bayreuth". Diese eine Aeußerung, welche auch den Gegner Wagners stutzig machen muß, zeigt am besten, zu welch verwerflichem Treiben der Fanatismus führt. Der Richard Wagner-Verein ist „ein Kuratorium, welches für Geld und gute Worte die nötigen Aeußerlichkeiten besorgt". Die „Reklame" für den „Ring" hat 120 000 Mark gekostet; der Text der Musikdramen Wagners besteht „aus einer Fülle von Albernheiten und Unflätigkeiten, oft in der Sprache des reinen Blödsinns", wer ihn für Poesie hält, ist „bezahlter Lobhudler". Vor 1848 sind außer dem überhaupt nur einmal gegebenen „Liebesverbot" aufgeführt worden: „Rienzi", „Tannhäuser", „Lohengrin"; der Erfolg ist bekannt. Trieſt schreibt, daß „vor dem Jahre 1848 zwei seiner Opern entschiedenes Fiasko gemacht" hätten. In diesem Tone geht der Aufsatz weiter, kaum ein Satz, der nicht mühelos zu widerlegen wäre.

Wittmann, H., Ungesunde Künste. N. Freie Presse. Abgedruckt: Signale für die musikalische Welt Nr. 16. Schildert das Excentrische moderner Kunstäußerungen, natürlich nicht ohne Seitenhiebe auf Wagner. Ein Schrei in der Götterdämmerung soll einer Sängerin verhängnisvoll geworden sein und sie zu vorzeitigem Aufgeben ihrer Kunst gezwungen haben: die Wagner Sängerinnen sind entsetzlich nervös (was ebenso vielen anderen Leuten passiert). Schiller übertrumpft in dem Vorschreiben greller Deklamationsnuancen alle seine Vorgänger — Wagner übertrifft ihn noch, und Schnorr v. Karolsfeld geht daran zu Grunde!

Wolzogen, Hans v., Die Idealisierung des Theaters 9, 10,

11, 12 und Schluß. Bayreuther Blätter S. 140—145, 172—182, 236—248, 297—304. Vgl. S. 405 f.

Wolzogen, Hans v., „Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld!" Gedächtnisrede, im Wiener und Münchener Akademischen Richard Wagner-Verein gehalten am 13. u. 24./2. 1885. Bayreuther Blätter S. 41—51. Weist ausdrücklich darauf hin, daß Wagner nicht nur der große Meister der Musik, daß solche Auffassung eine zu enge sei, daß er vielmehr zu den größten Meistern und Helden gehöre, welche kommen Gericht zu sprechen über die geschichtliche Welt. In seinem Wirken geht uns eine Welt der Wahrheit, Größe und Würde auf, seine Kunst soll aus deutschen Herzen ein Volk bilden. In Wagner vollzog sich der Entwickelungsprozeß des kritischen Bewußtseins mit der ganzen dämonischen Energie des vom Ideal besessenen Genius. Erzählt, wie Wagner nach seiner eigenen Mitteilung bestimmt worden sei, den Parsifal zu dichten, wie er von dem Frühlingszauber eines Karfreitags gebannt, den Gralsklang vernahm, wie das Bild des Gekreuzigten ihm vorschwebte und er die Waffen der Weltkritik beiseite legte, um den Parsifal zu schaffen. Die Größe der Wahrhaftigkeit zeigt sich in der Person und dem Leben Wagners, der diese dämonische Tugend im höchsten Maße besessen.

Wyzewa, Théodor de, Le pessimisme de Rich. Wagner. Revue Wagnérienne pag. 167—170.

Wyzewa, Théodor de, La religion de Rich. Wagner et la religion du comte Léon Tolstoï. Revue Wagnérienne pag. 237—256.

Das Werk von Bayreuth.

(Einschließlich der Richard Wagner-Vereine.)

Bayreuth. Revue Wagnérienne pag. 136—142, 179—182, 206—210. Schildert auf Grund der Quellen die Geschichte des Bayreuther Werkes. Bemerkenswert ist u. a. der Satz der Einleitung: „Cette œuvre d'art (Wagners), dont Shakespeare et Beethoven avaient institué les éléments, Wagner comprit, encore, qu'il devait la faire". (Mit Abbildung des Zuschauerraumes im Wagnertheater.)

Hengster, Heinrich, Wagnerische Rundschau. Deutsche Worte S. 108—118. Ganz vortreffliche Betrachtung über die Beteiligung der einzelnen Städte und Länder am A. Richard Wagner-Verein, welche zugleich den Ursachen der mehr oder minder geringen Beteiligung nachspürt. Die Klage über die Apathie des deutschen Volkes ist angesichts der Thatsache, daß der Goethe-Verein noch nicht halb so viel Mitglieder zählt als der Richard Wagner-Verein, obgleich er durch seine für Gelehrte u. A. unentbehrlichen Publikationen eine sehr starke Anziehungskraft ausübt, ungerecht. Eine Verteidigung des von Hengster als „bescheiden" bezeichneten Bayreuth veröffentlicht Nikolaus Oesterlein ebendaselbst S. 258 f.

Hofmann, Friederich, Ueber den Theaterbau. (Mit einer Beilage

Theatertypen.) Bayreuther Blätter S. 18—26, 52—55. Beschreibung des Theaters bei den Griechen und Römern, der Mysterienbühne, des modernen Theaters. Zeigt, welche Vorzüge das Wagner-Theater vor den bisherigen Typen hat, und betont dessen glückliche Beschränkung auf das eigentliche Bedürfnis und die vorbildliche Bedeutung, die es bereits gewonnen hat. Wagners Einfluß auf die technische Bühneneinrichtung wird mit der Thätigkeit des Aeschylos dem antiken Theater gegenüber verglichen.

Kastner, Emmerich, Bayreuther Taschenkalender für 1885. Parsifal Nr. 1. Bemerkenswerte Kritik wegen der zahlreichen Verbesserungen.

Langhans, W., Korrespondenz aus Berlin. Neue Zeitschrift für Musik S. 28. Berichtet, daß das „Deutsche Montagsblatt" den 33. Vereinsabend des Berliner Richard Wagner-Vereins nicht erwähnte, trotz des ungewöhnlich guten Programms und der tadellosen Ausführung.

Lindau, Paul, L'anneau de Nibelung à Bayreuth. Le Ménestrel No. 22. Von Weber besorgte Uebersetzung der Briefe Paul Lindaus, deren Aufnahme in eine ernste Musikzeitung nicht recht verständlich ist.

Marbach, Hans, Das Publikum. Ein Nachklang aus Bayreuth. Grenzboten Nr. 3. Ein von bösem Humor und übler Gesinnung gegen die Wagner-Sache eingegebene Kritik (?) der Bayreuther Verhältnisse, welche sich nicht scheut, mit Bezug auf das Wagner-Theater direkt Unwahres zu sagen. M. tadelt an dem Haus fast alles, bezeichnet die Treppen als nur von der Breite eines Menschen und meint, es müsse mit Bezug auf die Feuergefährlichkeit „ein wirklich hohes Gottvertrauen dazu gehören, auch nur eine Stunde in diesem Theater auszuhalten". Dabei hat das Theater 14 unmittelbar ins Freie führende Ausgänge, während z. B. das Berliner Opernhaus nur 2 Ausgänge an den Parterrekorridoren besitzt. Jede Ansicht in Ehren, aber die sind verdächtig, welche solche Mittel brauchen, sich zur Geltung zu bringen.

Marsop, Dr. Paul, Die Richard Wagner-Stiftung. Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 17. Charakterisiert die Bedeutung der Richard Wagner-Stiftung, welche am 10. u. 11./4. 1885 in München beraten und beschlossen wurde.

Schartenmaiers Bayreuther Vorklänge. Vetter aus Schwaben Nr. 14. Ein witzig sein sollendes, aber höchst albernes Gedicht, dessen Verfasser offenbar keine Ahnung von der Bedeutung Bayreuths hat. Es heißt in dem Opus u. a.:

In Bayreuth im Haus der Töne
Geht die Weihe wieder los!

Was er von Parsifal und Tristan weiß, läßt sich aus folgenden Versen erkennen:

König Marke mit Isolden,
Tristan, sind schon da, auch Parsifal —
Der alte Gurnemanz und all' die holden
Wunsch- und Zaubermädchen aus Walhall.

Schleinitz, Nachruf des verdienten Förderers Wagnerscher Kunstrichtung Alexander Graf von Sch. Bayreuther Blätter S. 73 ff.

Schneider, H., Was ist das deutsche Volk Richard Wagner schuldig? Parsifal Nr. 1. Untersucht zunächst Wagners Verdienste und kommt dann zu dem Resultat, daß Deutschland nicht durch Denkmale und Stiftungen Wagner gerecht zu werden habe, sondern durch dauernde Erhaltung Bayreuths.

Schucht, J., Deutsche Musik und Poesie im Auslande. Neue Zeitschrift f. Musik Nr. 1—3. Konstatiert Verbreitung der Wagnerschen Tondramen in den meisten europäischen Ländern und Nordamerika. Parsifal fand in zwei Konzerten in London 15000 Hörer.

Sonal, M., En causant de Wagner. Le Progrès artistique No. 392. Erkennt einzelnes an, verwahrt sich aber gegen die Konsequenzen der Wagnerschen Kunstrichtung.

Villiers de l'Isle-Adam, La légende de Bayreuth. Revue Wagnérienne pag. 100—104.

Wagnervereine, Parsifal Nr. 11. Tadelt die Exklusivität derselben und macht Vorschläge für wirksame Propaganda.

Wolzogen, H. v., Sechshundert Tage aus dem Leben eines Vereins. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 58 und 70. Schildert die Geschichte des allgemeinen Richard Wagner-Vereins während der ersten 20 Monate seines Bestehens.

Einzelne Werke.

(Chronologisch geordnet.)

Allgemeines. Meinck, Dr. E., Die Ironie in R. Wagners Dichtungen. Parsifal Nr. 17 f. Wagner wendet die Ironie als poetisches Effektmittel nur selten an, ziemlich oft allein im Ring des Nibelungen. Die betreffenden Stellen werden angezogen.

Meinck, Dr. E., Die Deutung der Eigennamen bei den griechischen Tragikern und Richard Wagner. Musikal. Wochenblatt Nr. 43—45. Zeigt die Aehnlichkeit zwischen den griechischen Tragikern und Wagner in betreff der Namensdeutung ihrer Helden. Erinnert betreffs ersterer an Sophokles' „Rasenden Aias", Aeschylos' „Agamemnon" (Deutung des Namens Helena durch den Chor, des Namens Apoll durch Kassandra), an die Deutung des Namens Polyneikes (und Eteokles) in den „Sieben gegen Theben" durch Aeschylos, an die „Antigone" des Sophokles, an „Phönissen" des Euripides, ferner die Deutung des Namens Odysseus, die schon von Homer vorgenommen wird, durch Sophokles u. v. a. m. Bei den modernen deutschen Dichtern ist dem Verfasser kein Beispiel solcher Deutung bekannt (nur an die Verse des Greifs im zweiten Teil des Faust erinnert er) und erklärt das richtig aus unserem Verhältnis der Sprache zu den Namen. Die dem mythischen Drama Wagners eigentümliche und besondere Sprache gestattet solche Deutung wieder und der Dichter wendet sie an bei Wotan (Walvater, Wunsch etc.),

Brunhilde, Donner, Loge, Gudrun, Freia, Hagen, Siegmund, Siegfried, Walküre, Mime, Nibelheim, Nicker; Parsifal, Herzeleid, Kundry, Gawan; Hermann Ortel, Konrad Nachtigal, Meister Vogelgesang.

Raphael, Alfred, Ueber den Ensemblegesang im musikalischen Drama R. Wagners. Allg. Musik-Zeitung Nr. 18 u. 19. Bespricht die Anlässe, bei denen Ensemblegesang, ohne ins Konventionelle zu verfallen, seine Berechtigung hat, und weist nach, wie ihn Wagner an solchen Stellen zur Hebung und Steigerung der dramatischen Wirkung verwendet hat.

Wittich, H., Die Gesangsmelodie Wagners und ihre Beziehungen zur natürlichen Melodie der Sprache. Parsifal Nr. 22.

Liebesverbot. Glasenapp, C. Fr., Berichtigung zu „Pasticcio" und Nachwort zum „Nachworte". Bayreuther Blätter S. 65 ff. Weist unter anderem auf die Bedeutung des „Liebesverbot" im Zusammenhang mit dem gesamten Wirken Wagners hin.

Bellini. Wolzogen, H. v., Nachwort zu Wagners „Bellini". Bayreuther Blätter S. 365 ff. Erläutert in verständiger Weise, daß Wagner unter Musik Ausdruck verstanden habe, und erklärt die scheinbaren Widersprüche, welche Wagner in seinen verschiedenen Aeußerungen über Melodie nachgesagt werden.

Tannhäuser. Etwas über den Vortrag der Tannhäuser-Ouvertüre. Cäcilia Nr. 13.

Frank, Hermann, Bemerkungen über dramatische Musik, veranlaßt durch R. Wagners neueste Oper „Der Tannhäuser". Durch Glasenapp veranlaßter Abdruck des genannten Aufsatzes aus Nr. 311 vom 7./11. 1845 der Allg. Zeitung auf S. 320—324 der Bayreuther Blätter. Verfasser weist auf den sieghaften Fortschritt hin, der sich im Tannhäuser ankündigt.

Huysmans, J. J., L'ouverture de Tannhaeuser. Revue Wagnérienne pag. 59—62.

Itting, W., Zur Aesthetik der Tonkunst. N. Zeitschrift. f. Musik S. 389 ff. Verfasser untersucht die Frage, ob und inwieweit die Musik ausdrucksfähig sei. Citiert u. a. auch Wagner (Oper und Drama S. 341) und erläutert die hier gegebene Stelle über die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters an dem Schluß des II. Aktes von Lohengrin.

Santen-Kolff, J. van, Eine welsche Prosa Dichtung zur Tannhäuser-Ouvertüre. Musikal. Wochenblatt S. 290—292. Gibt eine treue Uebersetzung des Huysmansschen Versuches, das deutsche Tonwerk in einer eigenen Sprache nachzubilden. Das Original siehe oben.

Lohengrin. Aus Amerika. Deutsche Musiker-Zeitung Nr. 2. Eingehendere Kritik über eine Aufführung des „Lohengrin" im Metropolitan-Opernhaus, welche auch über die Grenzen des Referats hinaus interessiert.

Gowe, Ludwig, Lohengrin. Musikal. Wochenblatt Nr. 38 f. Weist an Lohengrin den großen Vorzug Wagnerscher Werke eingehend nach: die Bildlichkeit, die Leibhaftigkeit alles inneren Geschehens, aller geheimen Ver-

hältnisse. Entscheidet sich in einem Vergleich zwischen Tasso und Lohengrin zu Gunsten des letzteren. Weist den Vorgang in Lohengrin bei der Andeutung seiner Herkunft und der endlich direkt ausgesprochener Frage nach.

Gedenkblatt zur 200. Vorstellung des Lohengrin im Berliner Opernhause. Deutsche Bühnen-Genossenschaft S. 466 f. Der mitgeteilte Brief, d. d. Zürich 23./10. 1854, dankt sein Entstehen der Anfrage des Musikreferenten der Neuen Oder-Zeitung, welcher Wagner vor der ersten Aufführung des Lohengrin um Mitteilungen über dessen Tendenzen und Reformen bat. Wagner erklärt in seinem Brief, daß seine Werke in der That nicht nach ästhetischen Maximen verfaßt seien, und daß es sich bei der Mitteilung des Kunstwerkes nicht um das Urteil des Kenners, sondern um die Wirkung auf die Anschauung handelte. Sehr ungünstig äußert er sich auch hier über die bestehenden Opernverhältnisse in Deutschland.

Noufflard, Georges, Le symbole de Lohengrin. Revue Wagnérienne pag. 174—179.

Phol, Ferdinand, Das Lohengrin-Vorspiel als symphonische Dichtung. Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung Nr. 3. Gipfelt in dem Satz: Das Lohengrin-Vorspiel, im schärfsten Gegensatz zur alten Ouvertüre stehend, enthält in sich das rein Poetische der Lohengrinsage, welche in ihren hervorstechendsten Momenten darin vertont scheint. Wie noch nie ist hier die Musik der Ausdruck poetischer Gedanken geworden.

Le Prélude de Lohengrin, paraphrase par Liszt, avec le commentaire-programme de Wagner, et l'interprétation de Baudelaire. Revue Wagnérienne pag. 163—167.

Tappert, Wilh., Ein Lohengrin-Jubiläum. Wiener Musikal. Zeitung Nr. 5. Weist auf die Verbohrtheit der Kritik hin, welche sich bei der ersten Aufführung des Lohengrin in Berlin (23./1. 1859) zeigte.

Theoretische Schriften. Dujardin, Édouard, Les œuvres théorétiques du Rich. Wagner. Revue Wagnérienne pag. 62—73. Beleuchtung der theoretischen Werke Wagners von den drei Gesichtspunkten aus: welcher Art muß das Kunstwerk sein? wie seine Darstellung? welches das Publikum, an das es sich wendet?

Nibelungen. Pohl, Rich., Zur Einführung in das Nibelungenwerk R. Wagners. Musikal. Rundschau (Stettin) Nr. 1 ff. Schildert einleitend den gewaltigen Fortschritt, welchen die Anerkennung des Wagnerschen Kunstwerkes gemacht hat, und gibt dann einen historischen Abriß, welcher die Entwickelung des musikalischen Dramas bis Wagner zeigt, um im Anschluß daran den Ring des Nibelungen nach den verschiedensten Seiten hin zu charakterisieren.

Siegfried. Hartmann, Ludwig, Siegfried. Dresdener Tageblatt Nr. 303 vom 30./10. In großen Zügen eine Charakteristik der Bedeutung Wagners für die nationale Kunst: In Wagner starb der deutschen Nation nicht nur ein großer Tondichter und Künstler, sondern ein deutscher Seher, ein

Vollblutpatriot. Was Bismarck auf dem Gebiete der Realität erreichte, das hat der tote Wagner als Ideolog erreicht, eine deutsche Kunstschöpfung und seine Werke sind der erlösende Kontrast zu allem Gewöhnlichen, Banalen. — Dasselbe Blatt enthält in einer Nummer aus dem November den Brief eines durchaus musikunverständigen Gelehrten, welcher einer Walküre-Aufführung beiwohnte und zum erstenmal eine Wagnersche Oper hörte. Die klassischen Opern hatten sein musikalisches Empfinden nicht einmal angeregt, weil die schleppende oder unkünstlerische Handlung störend auf sein Vorstellungsvermögen wirkte, weil der Geist abgezogen wurde durch das Bestreben, den Sinn der prächtigen Dekorationen, die anscheinend unmotiviert auf der Bühne agierenden Personen zu fassen. In Wagners Musik findet er nun das Höchste im Drama, eine Welt der Empfindung, die kein Wort hervorzaubern könne; und das ist es, warum er nun in Wagner den Musikphilosophen verehrt.

Heintz, Alb., Prof. G. Engel und der Siegfried von Rich. Wagner. Allg. Musik-Zeitung Nr. 52. Verständige Widerlegung der Engelschen Kritik des Siegfried in der Voss. Zeitung.

Leßmann, Otto, Siegfried von Richard Wagner. Allgemeine Musik Zeitung Nr. 51. Scharfe Kritik der poesielosen Berliner Aufführung, in der sich der Verfall der Hofbühne unter v. Hülsens Leitung deutlich zeigte.

Wirth, Moritz, Siegfrieds Vergessenheitstrank. Musikal. Wochenblatt Nr. 17. Verfasser begegnet den Vorwürfen, als ob der Trank in Tristan und Siegfried den Faden der psychologischen Entwickelung zerrissen hätte. Von dem Trank in Tristan bleibt bei richtiger Lesung des Textes nichts übrig als der Name, den Wagner beibehielt, weil die Zeit des Stückes von Liebestränken sprach, er gehört zum Kostüm der Zeit. Siegfried ist keine problematische Natur, die das Spiel von Wandel und Wechsel nicht sparen kann. Was Brünhilde in den Worten: „Echter als er, schwur keiner Eide ꝛc." rühmt und beklagt, findet zu gleicher Zeit statt. Die Auflösung dieses Rätsels ist nur durch den Vergessenheitstrank möglich. Siegfrieds Schuld ist es, dem Vergessenheitstrank zugänglich gewesen zu sein; was nach dem Trank kommt, ist Strafe.

Tristan und Isolde. Golther, Wolfgang, König Marke. Bayreuther Blätter S. 154—159. Ausführlich besprochen in Wirths Aufsatz S. 239—271.

Tristan et Isolde et la critique en 1860 et 1865. Revue Wagnérienne pag. 8—13. Gibt über die Pariser Konzertaufführung des Werkes Urteile von Berlioz (behauptet, nicht die entfernteste Idee von der Bedeutung des Vorspiels zu haben); Scudo (der Text überbietet an Wirrsal, Unvermögen, Unordnung alles Erdenkliche; die Masse der Mißtöne ist ungeheuer); Ménestrel (die Handlung ist ein Wehklagen ohne Ende); Ed. Schuré (unauslöschlicher Ausdruck); Léon Leroy (steht zu allem theatralischen Gesetzen in Widerspruch); Gasperini (Eröffnung einer neuen harmonischen Welt; ein Wort strahlte an der Spitze aller Werke Wagners: Wahrheit); Viktor Tissot

(erhabenes Hosianna der Liebe; das Schiff des Tristan wird landen an der Pforte der Zukunft); Blaye de Bury (was wird von diesem Gaukelbild nach drei Tragen noch übrig bleiben? so viel als von einer Rakete übrig bleibt); Léon Dumont (keineswegs Musik, bloß Lärm und Geschrei; Wagner ist einer der unverschämtesten Charlatane). Ebd. S. 18—22: La légende de Tristan.

Tristan und Isolde. Ueber die Pariser Vorführung der beiden ersten Akten im Lamoureux-Konzert brachten bemerkenswerte Kritiken: Dayrolles (France libre 10./2.), Viktor Wilder (Gil Blas), F. Fourcaud (Gaulois), Gramont (Intransigeant), Jullien (Français), L. de Lomagne (Soubies), der Soir, E. Dujardin (Progrès artistique), Darcourt (Figaro), der Ménestrel, Comettant (Siècle), mit Ausnahme der letzten drei günstig.

Wirth, Moritz, „Das zweite Finale" des „Tristan" oder Herr Heinrich Dorn und der Brautritt auf Kynast. Musikal. Wochenblatt S. 151. Neben seinen Entgegnungen auf die Dornsche Kritik des Kistlerschen Werkes, bespricht der Aufsatz im Anschluß an diese Kritik die szenischen Fehler, welche bei den Leipziger Aufführungen des Tristan begangen wurden: 1) das zu frühe Erwachen des Morgens nach Brangänes Wächterlied; 2) die Ueberzahl (6—7) der richtigerweise nur durch 2—3 Personen vertretenen „Hofherren"; 3) die Altersbestimmung des König Marke (vgl. S. 239—271 dieses Buches).

Meistersinger. Benoit, C., A travers les Maîtres Chanteurs de R. Wagner. Le Ménestrel No. 9 ff. Enthält das in der Broschüre „Les motifs typiques" (vgl. S. 395) Zusammengestellte.

Bonnier, Pierre, Documents de critique expérimentale: le motif-organe des Maîtres Chanteurs. Avec le tableau des motifs musicaux (orientation des 83 aspects du motif-organe). Revue Wagnérienne pag. 314—329.

Fourcaud, Les Maîtres Chanteurs. Revue Wagnérienne pag. 35—43. Wertvoller Beitrag zur Charakteristik.

Herzfeld, V. v., Das französische Textbuch der Meistersinger. Musikal. Rundschau Nr. 9. Hält die Uebersetzung für eine achtunggebietende Arbeit und schreibt die Mängel den Schwierigkeiten und der teilweisen Unlösbarkeit der Aufgabe zu. Zu letzterer zählt Verfasser besonders die Uebertragung der volkstümlichen und derben Redewendungen.

Heugel, Henri, Redakteur des Ménestrel, richtete an die Redaktion des Guide musical einen Brief über die Meistersinger, den diese in Nr. 17 abdruckt, zugleich die Aeußerungen Heugels widerlegend, unter Beibringung von ziffermäßigen Belegen und energischem Eintreten für Wagners Bedeutung.

Kufferath, Maurice, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Le Guide musical No. 10 f. Sehr gut in das Verständnis Wagners und speziell der Meistersinger einführender Artikel, welcher der Brüsseler Aufführung vorausging. Verfasser teilt in Uebersetzung auch Stellen aus der Schrift „Ueber das Dirigieren" mit.

Langhans, W., Maîtres Chanteurs et Meistersinger. Le Guide musical No 16. Abdruck eines von Langhans an die Indépendance gerichteten Briefes über die Aufführung der Meistersinger in Brüssel. Rühmt die vorzügliche Aufführung und Wilders gelungene Uebertragung des Textes. Stellt den Dichter Wagner noch über den Musiker.

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Angers Revue 135. Zusammenstellung von Kritiken über die Aufführung der Meistersinger in Brüssel aus National (E. Stoullig), Gaulois (Fourcaud), Monde artiste, (Alfons van Ryn) Guide musicale, Gazette des Théâtres.

Les Maîtres Chanteurs. L'art moderne pag. 60 f. Charakterisiert den Text, faßt das ganze Urteil dahin zusammen: C'est une œuvre à part, d'un Rabelaisien comique et d'un fantasque Shakespearien: gaminerie enfantine, gros rire débraillé, rêves auréolés de clair de lune, le beau liseron enlacé au temple sévère de la solennité classique." — S. 76 behandelt Szene und Musik, tadelt die Theateranzeige, welche das Werk Oper nennt und sagt im Gegensatz zu Bricqueville, der im Ménestrel „Postillon" und „Götterdämmerung" in friedlicher Eintracht wünscht: „Les Maîtres Chanteurs à côté de Huguenots, du Prophète, de la Juive, quelle audace!" — S. 81—84 spricht von der Aufführung und der Stellung der Wagnerschen Kunstrichtung in Belgien. — S. 329 f.: Beckmesser & Co. „A propos du Théâtre de la Monnaie". Vgl. auch Wagner mis à sac.

Meistersinger. Auszug aus einer Kritik des Figaro von Perkeo in der Deutschen Musik-Zeitung S. 179. Lehrt das eminente Unverständnis des Kritikers für den Text.

Meistersinger. Bibliographie der Kritiken französischer und belgischer Blätter über die Brüsseler Aufführung in der Revue Wagnérienne pag. 83 à 89 et 125 f.

Pougin, Arthur, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Le Ménestrel No. 15. Findet den Text meist langweilig, erkennt ihm nur ein Kuriositätsinteresse zu und spricht ihm das Ansprechende für ein nicht deutsches Publikum ab. Die mit Shakespeare gezogene Parallele macht ihn lachen, was freilich bei dem großen Unverständnis, welches gerade Frankreich einst dem Briten bewiesen, wenig zu bedeuten hat. Dem Musiker wird Pougin etwas gerechter, er sagt u. a.: „je ne pouvais m'empêcher d'admirer la splendeur de cet orchestre, sa variété, sa couleur, son immense richesse et son étonnante originalité."

Santen-Kolff, J. van, Die französischen Meistersinger. Musikal. Wochenblatt Nr. 19—21. Abdruck wichtiger Urteile über die Brüsseler Aufführungen. Der Guide musical beginnt einen Bericht: „Die Schlacht ist geschlagen, der Sieg war glänzend. Tot ist der Geist systematischer Herabsetzung, tot die blinde Routine, tot die bequeme und banale Verspottung, tot die Verleumdung mit ihrem niedrigen und gemeinen Wortkram". Der Erfolg war unbestritten, einstimmig großartig. In Paris hatte Camille Benoit (Ménestrel),

in Brüssel Maurice Kufferath (Guide musical) für das Verständnis in vorzüglicher Weise vorgearbeitet. Ablehnend verhielt sich Arthur Pougin (Ménestrel), der der Dichtung nur ein Kuriositätsinteresse zugesteht, aber den orchestralen symphonischen Teil der Musik doch in warmen, begeisterten Ausdrücken anerkennt (s. o.). Trefflich ist der Aufsatz Camille Benoits in der Revue contemporaine, der für die Zukunft das volle Verständnis Wagners auch in Frankreich prophezeit. Graf de Fourcaud im Gaulois will, daß Wagner nun auch die französische Oper geöffnet werde. Nach dem Brüsseler Blatt L'art moderne war das Publikum von allen Aufführungen dauernd gefesselt.

Seidl, Arthur, Bei einer Aufführung der „Meistersinger" in des Meistersingers Vaterstadt. Bayreuther Blätter S. 68 ff. Spricht u. a. von der Stellung Leipzigs zu Wagner.

Wagner mis à sac. L'art moderne pag. 164 f. Druckt die lächerliche Kritik Bellaigues über die „Meistersinger" aus der Revue des deux Mondes ab und charakterisiert sie richtig: „Cet étonnant document est à classer, parmi les curiosa à conserver, à côté des grotesques attaques des zwanzeurs de tous les temps, notamment à côté de celles dirigées contre Eug. Delacroix que nous rapportions dernièrement." („M. Eug. Delacroix peint avec un balai ivre".)

Wilder, Vic., Le rituel des Maîtres Chanteurs. Wagner et Wagenseil. Revue Wagnérienne pag. 44—47. Weist Wagners sorgfältige Benutzung seiner Quelle nach; mit Proben.

Kaisermarsch. Heintz, Albert, Der Kaisermarsch von R. Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung. Allg. Musik-Zeitung Nr. 13 Legt Entstehungsursache dar und erläutert dann die einzelnen Teile des Marsches unter Beigabe von Notenbeispielen. Teilt in einer Fußnote einen ungedruckten Brief Wagners an den Generalmusikdirektor Wieprecht mit, worin eine Einrichtung des Kaisermarsches für Militärmusik und zur Ausführung bei dem Einzug in Berlin (1871) besprochen wird (d. d. 15./3. 1871).

Leßmann, Otto, Zur Vorgeschichte des Kaisermarsches von Richard Wagner. Allg. Musik-Zeitung Nr. 49. Mitteilung eines höchst interessanten Briefs des Grafen Karl Enzenberg vom 10./6. 1866 an Wagner, den jener auffordert, eine deutsche Nationalhymne zu schreiben, welche durch die Macht der Töne für die Einigung des Vaterlandes wirkt. Wagner dankt, bekennt seinen guten Willen und verspricht der edeln Mahnung zu gedenken, was er wenige Jahre später im Kaisermarsch auch that. (Luzern d. d. 15./6. 1866.)

Siegfriedidyll. Kufferath, M., L'idylle de Siegfried. Le Guide musical No. 19 et 20. Eine mit Notenbeispielen durchsetzte Erläuterung des Siegfriedidylls.

Parsifal. Cassel, Paulus. Die Allg. Musik-Zeitung Nr. 26 zieht ein von P. Cassel an Stöcker gerichtetes Wort an: „Ein falsches Citat auf Kosten eines anderen ist kein bloßer Irrtum, sondern eine Sünde", und führt im Anschluß daran aus, daß Cassel selbst in einem Zeitungsartikel gegen Parsifal

eine große Anzahl falscher Citate nachgewiesen wurde, die er später als Druckfehler bezeichnete. Dessenungeachtet nahm er den Aufsatz mit sämtlichen Fehlern in eine Sammlung seiner Aufsätze auf. „Ein falsches Citat ist eine Sünde!"

Dujardin, Édouard, Amfortas paraphrase moderne. Revue Wagnérienne pag. 310—313.

Goebel, Gerhard, Parsifaldichtung von Richard Wagner. Kirchliche Monatsschrift S. 267—284, 354—361. Erkennt Wagners künstlerische Größe an, warnt aber vor dem Parsifal, der aus keinem wahrhaft christlichen Geist geboren sei, und bestreitet auch die Vollendung des Werkes als eines Kunstwerkes, im Gegensatz zur Civiltà cattolica, die gerade im Parsifal den Beweis erbracht sieht, daß nur das Christentum wahre Kunstwerke schaffen könne. Der Vergleich mit Wolfram fällt zu Ungunsten des zeitgenössischen Dichters aus und überall zeigt sich, daß Verfasser trotz ehrlichem Bemühen aus der Haut des evangelischen Konsistorialrats nicht herauskann. Weil der Dichter seinen eigenen subjektiven Ideen in dem Werke auch gerecht geworden ist, ist es ihm ein Tendenzmärchen, und die Schöpfung des Gesamtkunstwerkes scheint ihm gescheitert, zugleich auch unmöglich; die Sünde findet er zu glänzend geschildert, ohne zu beachten, daß der Sieg dadurch um so größer wird; für Zahlreiches im einzelnen hat er das volle Verständnis nicht zu erringen vermocht. So ist es ihm ein Widerspruch zur Wirkung des Gral, daß Kundry stirbt, während doch dieser Tod der Entsündigten die eigentliche Erlösung und die Erweckung zum ewigen Leben ist; so weiß er die Wirkung des Fluchs auf Parsifal nicht zu deuten, obgleich dessen Irrfahrt die Buße ist; so sucht er irrig „ein ceremonielles Gaukelspiel der Entsündigung des Reinen durch den heiligen Quell", während es sich zunächst um die am Gaste geübte Sitte des Fußwaschens handelt („Pilgers Bad"), und der Segnung Gurnemanz', zu der dieser berufen war, nicht die Schuld, die ja durch „lange Irrfahrt" gesühnt ist, sondern der „Schuld Bekümmernis" weichen soll. Es ist ihm weiter widerspruchsvoll, daß Kundry gegen ihren Willen Parsifal mit furchtbarer Leidenschaft versucht, aber er vergißt, daß gerade das das Dämonische der ersten schweren Schuld ist, das den Sünder auch wider Willen immer tiefer ins Verderben zieht, daß Kundry dem bösen Element unterthan. Totales Mißverstehen zeigt der Satz: „Er hat im Kuß Kundrys einen körperlichen Schmerz empfunden, den er gleich darauf als ein sündiges Verlangen verstehen lernte, und zugleich ist's ihm klar geworden, daß dies Amfortas' Leiden und Sünde sei." In Wahrheit hat er in dem „langen Kuß" die Vorahnung der Liebe genossen, das Verlangen nach dem schönen Weib in ihm ist erwacht; er denkt Amfortas', der auf diese Weise erlag, und fühlt nun den furchtbaren Schmerz mitleidend selbst, aber natürlich nur in der Vorstellung, nicht „körperlich". Der Widerspruch zwischen dem „furchtbaren Sehnen" und der „Erlösungswonne", die Ahnung des Bewußtseins vollbrachter Schuld wird in ihm lebendig, jetzt erkennt er die Martern Amfortas', und über die

Begierde, die Befriedigung heischt mit stürmischem Jünglingsblut, siegt er in der klargewordenen Absicht, Amfortas zu retten. Der Verheißungsspruch wird ihm verständlich „durch Mitleid wissend der reine Thor", das Mitleid für Amfortas zeichnet ihm den Weg vor, dem kranken König der Retter zu werden. Die Ueberwindung des so verlockend gebotenen Genusses vollzieht seine innere Entwickelung zum Helden und zwar zum Helden im christlichen Sinn. Solche Stellen ließen sich noch viele in Goebels Aufsatz finden, doch die Widerlegung der einen mag genügen. Selten ist uns die Erkenntnis, daß, um Wagner voll zu verstehen und ihm gerecht zu werden, die stilvolle Bühnenaufführung gesehen worden sein muß, so deutlich geworden als in dieser Kritik Goebels.

Kipke, Karl, Zur Einführung in das Vorspiel von Richard Wagners Parsifal. Musikal. Rundschau (Stettin) Nr. 2. Erläutert das Vorspiel eingehend und gibt auch dem, dem Werke ferner Stehenden, einen Einblick in die Verkündigungen dieser hehren Schöpfung.

Löffler, J. H., Parsifal-Nachklänge V. Ein dunkles Wort. Bayreuther Blätter S. 27—30. Erläutert die Stelle: „Zum Raum wird hier die Zeit". Verfasser faßt sie in dreifacher Beziehung auf: 1) in Hinsicht auf den Gral und des Gralsgebiet (im Gral, auf dem Gralsgebiet stellt sich nebeneinander, was war, ist und sein wird, in die räumliche Anschauung tritt hier die aus der Zeit geborene Idee); 2) in Hinsicht auf den Seelenzustand des eintretenden Parsifal (Parsifal, auf einmal auf geistige Höhe gehoben, erfüllt von dem ungeahnten Reichtum des körperlichen und geistigen Schauens, schwindet die Zeit, sie geht auf in einem unendlichen Nebeneinander, wird zum Raum); 3) als Wort des Dichters an die Kunstschauenden (Hinweisung auf die Macht der Illusion in dem Gebiete der Kunst.)

Schuré, Édouard, Parsifal. Revue Wagnérienne pag. 270—281. Sorgfältige und eingehende Untersuchung und Würdigung.

Nachlaß. Wolzogen, Hans v., Aus Richard Wagners Nachlaß. Bayreuther Blätter S. 261—296. Umfassende und bedeutende Würdigung der „Entwürfe, Gedanken, Fragmente", welche zugleich in vortrefflicher Weise über das dort Gebotene orientiert.

Das Ausland.

Wagner jugé par Baudelaire. L'art moderne pag. 216 f. Wiedergabe des Urteils, welches Charles Baudelaire 1861 fällte.

Brayer, J. de, A propos de Sigurd. Revue Wagnérienne pag. 171 à 174. Prophezeit die Aufführung der Wagnerschen Werke in Paris „devant un public enfin éclairé ; dans une salle et dans une cadre vraiment à leur hauteur".

Bricqueville, E. de, Wagner et les Wagnéristes. Le Ménestrel No. 50. Erklärt die Wagnersche Kunst als „une forme puissante, grandiose, de la musique dramatique, mais ce n'en est qu'une forme; c'est

une face de l'art, ce n'est pas l'art absolu" und warnt die französischen Wagnerianer vor Einseitigkeiten. Die Deutschen zeigten, daß man ohne Anstoß den „Postillon" und „Götterdämmerung" hören könne!

Bruxelles, Le Wagnérianisme à B. L'art moderne pag. 153 f. Konstatiert die ungeheure Bewegung, welche „l'invasion musicale allemande" in Brüssel hervorgerufen hat, und schließt mit dem charakteristischen Satz: „Nous avons Wagner, vivat! Mais la queue de Wagner commence à se dérouler. Hélas!"

Caliban, Le Sacrilége de Léon Carvalho. Le Figaro, 4 avril. Betrifft die beabsichtigte Lohengrin-Aufführung in der Pariser Opéra comique.

Chronique. Unter diesem Titel bringt die Revue Wagnérienne neben dem nur die Konzert- und Theater-Aufführungen ohne alles Nähere verzeichnenden „Mois Wagnérien", monatliche Berichte über die die Wagnersche Sache betreffenden Vorgänge 2c. S. 1—3 behandelt die Frage Musikdrama oder Oper? Wagner und die Conzerte, Bayreuth, Antiwagnerianer; S. 25 bis 27 „Tristan und Isolde" und „Meistersinger"; S. 57—59 „Meistersinger"; S. 97—100 Wagner und das Publikum, Das Werk von Bayreuth, Der Richard Wagner-Verein; S. 129—131 Wagner und Viktor Hugo; S. 161—163 Lohengrin und die Werke Wagners in Paris; Wagners Opern und Dramen; S. 193 f. Akëdysséril; S. 225—234 Wagner und die Pariser (une capitulation); S. 269 Die Saison; S. 301 f. Musikalische Chronik.

Fourcaud, Wagnérisme. Revue Wagnérienne pag. 3—8. Allgemeines über die Aufgaben einer französischen, Wagner gewidmeten Zeitung, über Wagner als Erscheinung und Künstler, seine Richtung 2c.

Lohengrin à Paris. L'art moderne, pag. 215. Behandelt event. Aufführung des „Lohengrin" in Paris und seine Besetzung.

Mallarmé, Stéph., Rich. Wagner, rêverie d'un poète français. Revue Wagnérienne pag. 195—200.

Mendès, Catulle, Le jeune prix de Rome et le vieux Wagnériste. Revue Wagnérienne pag. 131—136. „Le drame musical en France serait une œuvre où l'inspiration française, profondément française, se développerait, serait selon des lois empruntées au système wagnérien."

Santen-Kolff, J. van, Ein französisches Wagner-Kuriosum. Wiener Musikal. Zeitung Nr. 7—10. Auszug aus einem französischen Roman: „Le crépuscule des Dieux" von Elémir Bourges, der eine erfundene Lebensgeschichte Wagners in seinem Werke erzählt, im übrigen aber genaue Kenntnis des Ring des Nibelungen und warme Begeisterung verrät. Verfasser gibt bei dieser Gelegenheit auch die Stellen in drei Romanen Zolas an, in welchen Wagner erwähnt wird, und führt weiter Catulle Mendès' Roman „Le roi vierge" an, in welchem Liszt und Wagner als Nebenfiguren verwendet sind.

Wyzewa, Théodore de, La musique descriptive. Revue Wagnérienne

pag. 74—77. Kritisiert eine Aeußerung Saint-Saëns über dieses Thema mit Bezug auf Wagner.

Verschiedenes.

Damrosch. S(chucht), J., Damroschs Nekrolog. Neue Zeitschrift f. Musik S. 139. Kurze Angaben von Damroschs Stellung zur Wagnerschen Kunstrichtung.

Köln. Lesimple, Aug., Richard Wagner und seine Opern in Köln 1854 bis 1885. Kleine Kölnische Zeitung Nr. 196. Das erste, was von Wagner in Köln vorgeführt wurde, war die Tannhäuser-Ouvertüre; die Aufführung des Werkes selbst fand 1854 statt, das 86 mal gegeben wurde trotz anfänglicher Polemik und der Gegnerschaft Ferd. Hillers und Prof. Bischoffs. Lohengrin kam 1855 zum erstenmal zur Aufführung, fand erst allmählich Freunde und gelangte durch Emil Götzes Mitwirkung zu großer Popularität. (80 Auff.). Rienzi ist seit 1864 17 mal gegeben worden, der Fliegende Holländer seit 1868 31 mal, die Meistersinger seit 1874 45 mal. Sie zündeten von vorn herein am meisten. Sensation erregte der Ring des Nibelungen; Rheingold (1879) wurde in 3 Monaten 18 mal aufgeführt, Walküre (1879) fand außerordentlichen, Siegfried weniger Beifall. Götterdämmerung kam zuerst 1882 auf die Bühne. Es fanden statt: 22 Rheingold-, 21 Walküren-, 6 Siegfried-, 10 Götterdämmerung-Aufführungen.

Lederer, Georg, Biographie. Musikal. Wochenblatt Nr. 175. Biographie und Porträt des als Interpret Wagnerscher Rollen bekannten Sängers. Nach einer in dem Artikel mitgeteilten Statistik sang Lederer, der bis 24./6. 1883 überhaupt 1000 mal aufgetreten ist, 275 mal Wagnersche Rollen und zwar: 16 mal Rienzi, 29 mal Erik, 93 mal Lohengrin, 56 mal Tannhäuser, 26 mal Walther Stolzing, 33 mal Siegmund, 8 mal Siegfried, 14 mal Tristan 1871 sang Lederer in den Hamburger Konzerten zum Besten des Bayreuther Werkes und fand dabei den vollen Beifall Wagners, der diese Konzerte dirigierte.

Malten, Therese, Parsifal Nr. 20. Biographie und Porträt der bekannten Wagner-Sängerin.

Mottl. Pohl, R. 22. Tonkünstler-Versammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Karlsruhe. Neue Zeitschrift f. Musik S. 250. Charakterisiert Felix Mottls Bedeutung als Dirigent Wagnerscher Werke.

Prozeß. Kraus, Konrad, Rich. Wagner und seine Rechtsnachfolger vor Gericht. Deutsche Schriftsteller-Zeitung S. 213 ff. Prozeß wegen Aufführung Wagnerscher Werke in Leipzig betreffend. Vergl. auch Karl W. Batz: „Noch einmal Wagner und seine Rechtsnachfolger". Ebenda S. 264 ff.

Sondershausen. Aufsätze über musikalische Tagesfragen Heft 15. Kurzer Hinweis auf die, nach den mitgeteilten Fakten zu urteilen, allerdings trostlosen Aufführungen Wagnerscher Werke in Sondershausen.

Text. Tappert, Wilh., Ein guter alter Gedanke. Neue Zeitschrift f.

Musik S. 369 f. Behandelt K. E. R. Albertis musikalische Bestrebungen, den Sinn für die dramatische Musik in Danzig zu wecken. Deutet auf Aehnlichkeiten mit Wagner hin, namentlich auf Albertis Forderung die Dichtung vor der Aufführung zu studieren, und erzählt zum Schluß eine Anekdote von der Walküren-Premiere in Berlin 7./3. 1884. Verfasser traf im 2. Rang zwei Damen, die ohne jedes Verständnis des Aufgeführten waren; als der Kampf zwischen Siegmund und Hunding zu Ende war, hörte er folgendes Zwiegespäch: A. (erstaunt): Der Eene ist todt! B. (gerührt): Der Andere ooch!

Wagner-Museum. Aufsätze über musikalische Tagesfragen S. 4. Erklärt sich für Oesterleins Plan der Begründung eines Wagner-Museums und spricht sich, mit Rücksicht auf den Ort, wohin es kommen soll, für Kissingen aus.

V.

Porträte und andere bildliche Darstellungen.

Porträt in Lichtdruck. Das Original des Wagner-Bildnisses, dessen Nachbildung den vorliegenden Band schmückt, ist eine Buntstiftzeichnung von Ernst Benedikt Kietz und nach der Angabe des letzteren am 14. November 1850 für eine Verehrerin der Wagnerschen Musik, eine Frau Laussot in Bordeaux, vollendet. Aller Wahrscheinlichkeit nach soll es verloren und nur ein Daguerreotyp im Besitze des Malers erhalten sein.

Richard Wagner erzählte während seines Pariser Aufenthalts dann und wann den Freunden: als er nach Wien gekommen, habe man ihm häufig von seiner Aehnlichkeit mit dem Herzog von Reichstadt gesprochen. Auch anderen fiel damals ein gewisser „Napoleonidenzug" in der Kopfbildung des Meisters auf, zumal bei einer Betrachtung von vorn. Kietz erzählt, ihm sei sie besonders beim Malen jenes Bildes zum Bewußtsein gelangt, so daß sie sich nun wohl auch im Werke spiegele. — Der Maler behält sich das Recht zur weiteren Vervielfältigung des Bildes vor. Ferdinand Avenarius.

Porträt in Holzschnitt von A. N(eumann) in Nr. 7 der Deutschen Militär-Musiker Zeitung.

Porträt, nach einer Originalphotographie der Verleger Elliot & Frey in London, von H. Gramm in Holz geschnitten. Naumanns Illustrierte Musik-Geschichte II. Zu S. 1016 und Prospekt zum Wagner-Jahrbuch I.

Porträt in Zinkographie von Mayrhofer, Angerer u. Göschl. Oesterr. Deutsche Jugend S. 127.

Porträt in farbigem Druck. Wandkalender für die musikalische Welt auf 1885. Leipzig, Musikaliendruckerei F. W. Garbrechts Nachf.: Oskar Brandstetter. Medaillonbildnis (rechts unten).

Bayreuth, äußere Ansicht des Festspielhauses im Meißenbachschen Verfahren. Oesterreichische Deutsche Jugend S. 181.

— Festspielhaus, Zuschauerraum. Holzschnitt auf S. 139 der Revue Wagnérienne.

Bayreuth, Wagners Studierstube (nach der bei Gilbers in Dresden erschienene nPhotographie), Wagner-Theater, Außen- und Innenansicht. Naumanns Illustrierte Musik-Geschichte II. S. 1025—1027.

Le vaisseau fantôme, scène finale, lithographie de Fantin-Latour.

Lohengrin, Siegfried, Meistersinger I. Akt, Gralsburg. Abb. Oesterr. Deutsche Jugend S. 152, 153, 179.

Tristan und Isolde, Schlußszene des ersten Aufzugs. Von Th. Pixis. Nach dem im Besitz des Königs von Bayern befindlichen Gemälde in Holz geschnitten. Parsifal Nr. 1.

Les filles du Rhin, cependant que s'éloigne Siegfried vers sa mort, lithographie de Fantin-Latour.

Brunhilde, lithographie de Odilon Redon. Revue WagnérienneNo. 7.

L'Évocation d'Erda, lithographie de Fantin-Latour. Ebd. Nr. 4.

Parsifal et les filles-fleurs, lithographie de Fantin-Latour.

Tannhäuser, Nachbildung der S. 404 der von Wagner auf den Stein geschriebenen Porträts des Tannhäusers. Nach einem Exemplar der Bibliotheca Musica Regia zu Dresden. Naumann a. a. O. zu S. 1074.

Tristan und Isolde, Schluß des Vorspiels in der Bearbeitung für Konzert-Aufführungen. Faksimile nach einer handschriftlichen Skizze Wagners. Erste Bleistiftskizze dazu, Faksimile. Extrabeilage zur Allg. Musik-Zeitung Nr. 21.

Brief vom 7. September 1841 an W. Fischer. Facsimile. Ebd. S. 67.

Brief vom 30. Mai 1853. Faksimile. Naumann a. a. O. zu S. 1024.

Theatralische Aufführungen.

Die nachfolgenden Tabellen sollen dazu beitragen, ein übersichtliches Bild zu geben von der Stellung Wagnerscher Werke im Repertoire der deutschen Bühne. Ihre allmähliche Fortführung bis auf die Gegenwart wird zeigen, wie Wagners Einfluß sich stets vergrößert, was vor ihm zurückweicht, welche seiner Werke die größte Beliebtheit erringen, wie sich die Zahl der Aufführungen Wagnerscher zu denen anderer Werke verhält 2c. Der Versuch, sämtliche Opernbühnen Deutschlands heranzuziehen, erwies sich als unausführbar, wir mußten uns mit einer Anzahl der wichtigsten Bühnen begnügen, aus deren Angaben jedoch ein annähernd richtiges Bild zu gewinnen ist. Leider waren nicht von allen Bühnen die Repertoires aus den Jahren 1842—1845 zu erhalten. 1842 wurde angenommen als das Jahr der ersten Aufführung des Rienzi. Ein abschließendes Urteil über die ganze Bewegung, welche Wagner im Repertoire hervorrief, wird freilich erst dann zu gewinnen sein, wenn die letzte Periode die Gegenwart erreicht, doch Lehrreiches bieten die Tabellen auch jetzt schon in mehr als einer Beziehung.

Komponist und Titel der Oper.	Altenburg					Berlin					Braunschweig					Carlsruhe					Cassel					Danzig					Darmstadt					Dresden					Düsseldorf					Frankfurt a/M.				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Adam. Postillon	—	—	1	—	1	3	3	1	5	—	1	3	2	1	1	1	3	1	1		—	—	—	2		—	—	—	4		1	2	—	—	1		1	1	2	—	2	—	—	—	—	2	—	—	3	—	2
Brauer v. Preston	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	1	1	—	3	3	1	—		—	—	—			—	—	—	—		—	1	—	—			—	1	—	—										
Treuen Schäfer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
König v. Yvetot	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Giralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Nürnberger Puppe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Regine und zwei Nächte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	1		—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Auber. Der Schnee	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—		1	2	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Maurer und Schlosser	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	1	1	—	—	—	1	—		—	—	—	1		—	—	—	—		1	—	1	2	—		—	—	3	2	2									
Fiorilla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Stumme von Portici	—	1	—	—	—	2	2	—	—	7	2	3	2	2	3	—	—	—	—		—	1	—			—	—	—	—		1	2	1	2	1		9	4	3	4	1					1	2	—	4	1
Fra Diavolo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	4	2	—	—	1	—	—		—	—	4			—	—	—	2		1	—	1	—	2		—	3	—	2	1					1	1	—	—	2
Gott und die Bajadere	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	2	—	—	—
Schwur der Falschmünzer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	4	2	—	—	—	—	—		—	1	2	—		—	—	—	—		—	—	—	—			1	—	—	—						2	—	—	—	—
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	3	2	—	3	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	1	1	—	1		—	—	3	—										
Lestocq	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Das eherne Pferd	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	1	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Gesandtin	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Schwarze Domino	—	—	—	—	—	1	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	1	1			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	3	—										
Feensee	—	—	—	—	—	4	4	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Krondiamanten	—	—	1	—	—	14	7	—	—	—	—	5	2	2	—	—	—	—	—		—	—	1			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Herzog v. Olonne	—	—	—	—	—	3	2	—	—	—	—	4	1	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—										
Teufels Anteil	—	—	2	—	—	—	2	10	5	—	—	2	3	1	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	1		—	—	1	—			—	—	—	—						—	6	5	3	—
Sirene	—	—	1	—	—	—	—	4	1	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—		—	3	1			—	—	—	—		—	—	2	—			—	—	—	—						—	—	2	1	—
Zanetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	1	1	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	4	—
Balfé. Haimonskinder	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	3			—	—	—	—		—	—	—	2	—		—	—	—	—						—	—	—	—	—
Beethoven. Fidelio	—	—	—	—	1	3	3	3	2	8	1	—	2	—	3	—	1	—	—		1	1	—	4		—	—	—	—	1	1	1	2	1	4		—	—	—	4		4	2	4	—	6
Bellini. Der Pirat	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Die Fremde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	2	1	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	2	2	—	—
Romeo und Julie	1	1	—	—	—	2	2	5	—	—	2	4	1	—	—	3	1	—	—		2	1	3	—		—	—	—	1		2	—	1	2	—		2	2	3	2	—					8	6	3	7	—
Nachtwandlerin	—	1	—	1	—	3	4	2	6	2	3	2	1	3	—	1	2	1	1		2	2	1			—	—	—	—		1	—	2	2	—		4	1	1	1	—					7	4	6	7	2
Norma	1	—	2	—	—	2	3	8	11	4	2	1	1	2	3	3	3	2	2		1	2	2			—	—	—	—		2	3	2	2	1		4	3	3	—	3					5	4	—	3	—
Puritaner	—	—	—	—	—	3	1	3	1	—	3	1	1	1	—	—	—	—	—		—	2	1			—	—	—	—		—	3	—	—			3	—	1	2	—									
Benedikt. Bräute	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	2	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Berton. Montano u. Stephanie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Bizet. Carmen	—	—	—	—	3	—	—	—	—	13	—	—	—	—	1	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—	1		—	—	—	—	2					—	—	—	—	8
Blum. Mary, Max und Michel	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Boieldieu. Kalif v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	2	1	1	—
Johann v. Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	1	1		—	—	3			—	—	—	—		—	—	2	—			—	1	—	1	—					—	—	2	3	—
Neue Gutsherr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	1	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Weiße Dame	—	1	—	—	—	—	—	—	—	3	3	1	—	—	—	—	—	—	—		2	—	1	—		—	—	—	2		—	—	2	—	1		2	3	—	2	1					1	3	4	—	2	3
Dame von Avenel	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Brüll. Goldene Kreuz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—	1		—	—	—	—	2					—	—	—	—	—
Chelard. Macbeth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Seekadetten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Cherubini. Lodoiska	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	3	—		1	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	1	—
Medea	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		2	—	—	4		—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	6	1	—
Wasserträger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	3	—	—	—	3	1	3		—	—	—			—	—	—	—		—	—	2	—			—	—	—	—						4	—	4	1	1
Graf Armand	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Cimarosa. Heimliche Ehe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Cornelius. Barbier v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
D'Allayrac. Savoyarden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Zwei Worte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	—
Delibes. Lackmé	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	—	1
Della Maria. Gefangene	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	—	1	—
Dittersdorf. Doktor u. Apoth.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—			—	—	—	—		—	—	—	—			—	—	—	—						—	—	2	2	—

Komponist und Titel der Oper.	Hamburg					Hannover					Köln					Königsberg				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Adam. Postillon	—	—	—	—	11	1	1	4	—	1	2	5	6	2	2	—	—	—	—	—
Brauer v. Preston	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Treuen Schäfer	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—
König v Yvetot	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Giralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nürnberger Puppe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Regine und zwei Nächte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Auber. Der Schnee	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Maurer und Schlosser	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	4	2	2	—	—	—	—	—	—	—
Fiorilla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Stumme von Portici	—	—	—	—	—	2	4	4	2	3	4	3	8	—	2	—	—	—	—	—
Fra Diavolo	—	—	—	—	2	—	—	1	—	6	3	4	3	6	3	—	—	—	—	—
Gott und die Bajadere	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schwur der Falschmünzer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Lestocq	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Das eherne Pferd	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gesandtin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schwarze Domino	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Feensee	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Krondiamanten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Herzog v. Olonne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Teufels Anteil	—	—	—	—	2	—	—	5	2	—	—	5	6	—	—	—	—	—	—	—
Sirene	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—
Zanetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Balfé. Haimonskinder	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Beethoven. Fidelio	—	—	—	—	8	3	—	1	2	5	1	3	7	3	1	—	—	—	—	—
Bellini. Pirat	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Die Fremde	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Romeo und Julie	—	—	—	—	—	1	2	2	1	—	3	3	2	—	—	—	—	—	—	—
Nachtwandlerin	—	—	—	—	—	3	5	2	2	1	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—
Norma	—	—	—	—	11	3	5	3	4	—	7	12	6	—	—	—	—	—	—	—
Puritaner	—	—	—	—	—	1	1	6	1	—	3	2	3	—	—	—	—	—	—	—
Benedikt. Bräute	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Berton. Montano u Stephanie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Bizet. Carmen	—	—	—	—	6	—	—	—	—	4	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Blum. Mary, Max und Michel	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Boieldieu. Kalif v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Johann v. Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	3	4	4	—	—	—	—	—
Neue Gutsherr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weiße Dame	—	—	—	—	6	—	1	2	—	2	2	1	4	—	3	—	—	—	—	—
Dame von Avenel	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Brüll. Goldene Kreuz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Chelard. Macbeth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Seekadetten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cherubini. Lodoiska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Medea	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wasserträger	—	—	—	—	3	—	—	—	2	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Graf Armand	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cimarosa. Heimliche Ehe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cornelius. Barbier v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
D'Alayrac. Savoyarden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zwei Worte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Delibes. Lackmé	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—
Della Maria. Gefangene	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dittersdorf. Doktor u. Apoth.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Leipzig						Lübeck					Magdeburg					Mainz					Mannheim					München				
Jahre 18						im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
43	44	45	85			42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
—	—	—	—			2	—	—	—	1	—	1	1	—	1	2	2	4	—	2	1	—	2	1	1	2	—	—	2	2
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	1	—	1	—	—	—	—	2	1	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	2	2	2	2	—	2	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—
—	1	3	—			—	—	—	4	1	—	2	3	2	1	2	1	2	2	2	2	2	1	2	3	3	3	1	1	—
—	—	2	—			—	—	—	—	1	1	1	—	1	2	—	3	2	2	—	2	—	—	2	1	1	—	3	2	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	2
2	—	—	7			—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	1	—	—			—	—	—	—	—	—	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	—	—	—			—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
8	2	7	1			—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	4	5	4	3	—	—	5	1	1	3	6	3	3	—
—	2	—	—			—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	7	—			—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
2	—	2	4			—	—	—	—	2	—	—	1	—	4	—	—	4	—	5	2	—	2	2	3	—	—	3	2	3
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
3	—	—	—			1	1	2	—	—	—	3	—	4	2	3	2	3	—	—	1	—	1	2	—	3	3	2	2	—
2	—	3	—			—	2	—	—	—	2	—	2	—	—	1	2	2	2	—	2	—	1	1	—	3	—	1	1	—
3	4	3	—			1	2	2	2	—	—	3	—	1	—	3	2	3	4	—	2	1	2	3	1	2	4	2	2	1
2	—	—	—			—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	3	2	1	3	—	2	—	—	1	—	5	2	1	4	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	8			—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	5
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	—	—	—			—	—	—	2	—	—	—	—	—	3	2	1	2	—	—	—	—	3	1	2	—	—	3	2	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	—	—	—			—	2	—	1	2	1	—	2	—	3	2	1	1	1	2	1	—	—	—	2	—	—	2	—	2
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	2	—			6	—	2	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	1	—	2	—	—	—	—	—	3	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—			—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—

Komponist und Titel der Oper.	Neustrelitz					Nürnberg					Riga					Schwerin					Stuttgart					Weimar					Wien					Wiesbaden					In Summa				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					n Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	8	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	1842	1843	1844	1845	1885
Adam. Postillon	1	1	1	—	2	—	1	—	3	3	—	1	2	4	—	1	—	—	1		—	—	—	1	4	2	—	3	—	—	—	—	1	—	5	1	—	3	26	31	31	23	48
Brauer v. Preston	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—		—	1	—	—	—	2	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	14	12	6	6	—
Treuen Schäfer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	1	-	2	1	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	5	4	3	1	—
König v. Yvetot	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	6	—	—
Giralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Nürnberger Puppe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Regine und zwei Nächte	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Auber. Der Schnee	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	7	3	5	—	—
Maurer und Schlosser	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	1	—	—	2	—	1	1	—	1	2	3	1	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	2	1	2	—	3	17	10	14	14	19
Fiorilla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Stumme von Portici	—	4	—	—	—	2	1	1	3	3	1	1	1	5	—	1	2	1	1		1	—	—	2	2	—	1	—	—	—	—	—	1	1	3	2	3	3	39	41	33	40	37
Fra Diavolo	2	4	—	—	2	1	2	—	1	3	5	2	—	3	—	2	—	2	1		—	3	1	1	1	1	1	2	—	—	—	—	2	2	3	2	3	—	24	28	19	31	36
Gott und die Bajadere	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	1	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	4	2	6	—
Schwur der Falschmünzer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	10	4	5	4	—
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—		—	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	9	15	9	4	13
Lestocq	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Das eherne Pferd	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	3	1	—
Gesandtin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Schwarze Domino	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—	—	—	—	2	2		—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	3	2	15	7	4
Feensee	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12	10	13	5	2
Krondiamanten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	3	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	30	27	4	5	5
Herzog v. Olonne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—		—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	11	3	—	—
Teufels Anteil	—	—	—	—	—	—	1	2	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	2		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	5	2	5	5	41	66	31	25
Sirene	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3		—	6	—	3	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	25	18	—
Zanetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	1	1	—
Balfé. Haimonskinder	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	32	—
Beethoven. Fidelio	—	—	—	1	—	—	—	1	1	—	2	—	1	2	3	—	1	1	—		—	—	4	—	1	2	—	1	—	1	—	—	4	3	3	2	1	4	25	17	36	19	94
Bellini. Pirat	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1	—
Die Fremde	2	—	2	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	5	1	4	2	1
Romeo und Julie	2	2	3	5	—	1	—	1	4	—	—	2	1	3	—	1	1	—	—		—	3	2	2	—	3	1	3	1	—	—	—	—	—	2	4	1	1	—	41	44	36	32	3
Nachtwandlerin	—	—	—	—	—	—	1	1	4	—	3	2	4	2	—	2	1	4	3		—	1	2	1	1	3	1	3	5	—	—	—	4	2	4	2	1	3	48	42	35	46	12
Norma	4	—	5	2	—	3	1	5	6	—	2	2	1	4	—	2	2	1	4		—	3	5	2	—	1	—	—	1	—	—	—	2	3	2	3	—	1	63	60	68	63	27
Puritaner	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	5	—	—	—	1	1	1		—	1	—	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—	4	3	2	2	—	40	24	26	21	—
Benedikt. Bräute	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Berton. Montano u. Stephanie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Bizet. Carmen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	105
Blum. Mary, Max und Michel	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	4	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	6	3	2	—
Boieldieu. Kalif v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	1	1	—
Johann v. Paris	—	2	—	—	—	—	—	2	—	—	1	—	—	—	—	2	1	1	—		—	—	—	2	—	1	1	2	—	—	—	—	—	—	—	5	1	—	8	8	24	22	15
Neue Gutsherr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	4	2	1	—	—
Weiße Dame	—	—	3	—	3	—	1	1	4	—	3	4	3	1	—	—	1	—	—		—	—	—	1	3	1	3	1	3	—	—	—	4	2	1	—	1	1	28	23	24	13	55
Dame von Avenel	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	-
Brüll. Goldene Kreuz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	17
Chelard. Macbeth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Seekadetten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Cherubini. Lodoiska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	4	2	—
Medea	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	6	1	6
Wasserträger	—	—	—	—	—	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—	13	7	14	13	12
Graf Armand	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Cimarosa. Heimliche Ehe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	3
Cornelius. Barbier v. Bagdad	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
D'Alayrac. Savoyarden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Zwei Worte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Delibes. Lackmé	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Della Maria. Gefangene	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1
Dittersdorf. Doktor u. Apoth.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
																									2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	2	5	4

Komponist und Titel der Oper.	Altenburg					Berlin					Braunschweig					Carlsruhe					Cassel					Danzig					Darmstadt					Dresden					Düsseldorf					Frankfurt a. M.				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Das rote Käppchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Donizetti. Anna Boleyn	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Liebestrank	—	—	1	—	—	4	3	2	3	—	1	2	—	—	—	2	2	1	—	—																													
Lucretia Borgia	—	—	—	—	1	—	—	—	3	3	2	2	—	2	—	—	—	2	1	—																													
Gemma di Vergi	—	—	—	—		—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Marino Falieri	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Lucia von Lammermoor	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	2	2	2	1	1	—																													
Belisar	—	2	—	—	—	4	—	2	1	—	—	—	—	—	—	2	1	3	—	—																													
Regimentstochter	—	4	4	—	—	9	8	5	9	8	3	6	3	5	1	—	4	3	4	3																													
Favoritin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Märtyrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Linda von Chamounix	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Don Pasquale	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Dom Sebastian	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Dorn. Schöffe von Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Banner von England	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Dracseke. Gudrun	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Drieberg. Sänger u. Schneider	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Esser. Riquiqui	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Zwei Prinzen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Fioravanti. Dorfsängerinnen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Wandernde Komödianten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Flotow. Stradella	—	—	—	—	1	—	—	—	5	4	—	—	—	10	1	—	—	—	3	—	—	—	5	1	—	—	—	—	3	—	—	—	2	—	—	—	11	3	—	—	—	1	—	—	—	15	3
Martha	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	4	—	—	—	—	8
Indra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Herzogin von Guise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Frank. Hero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Genée. Seekadett	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Gläser. Adlers Horst	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	1	—																											3	—
Auge des Teufels	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	2	1	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rattenfänger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—																													
Gluck. Orpheus und Eurydike	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Iphigenie in Aulis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Armide	—	—	—	—	—	—	5	—	—	1	—	—	—	—	4	—	—	—	—	4																													
Iphigenie auf Tauris	—	—	—	—	—	3	4	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Betrogene Kadi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Gluth. Trentajäger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Götz. Widerspenstig. Zähmung	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Franc. da Rimini	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Goldmark. Königin v. Saba	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—																													
Gounod. Faust	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	—	—	3	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Romeo und Julie	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Grammann. Andreasfest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Gretry. Rich. Löwenherz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Blaubart	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—																													
Halévy. Jüdin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	2	4	2	1	1	2	—	2	—	1	—	—	3	1	—	—	—	—	1	2	—	1	2	1	—	4	3	1	3	—	—	—	—	—	1	—	2	3
Der Blitz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Guido und Ginevra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Königin v. Cypern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Guitarrespieler	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Noah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	1	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Musketiere der Königin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6																													
Herold. Zampa	—	1	—	2	—	—	—	—	—	—	1	3	2	1	—	2	—	1	—	1	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zweikampf	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—	—	—	—	—	—																													
Hiller. Traum in d. Christnacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													
Hofmann. Aennchen v. Tharau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—																													

Komponist und Titel der Oper.	Hamburg					Hannover					Köln					Königsberg					Leipzig					Lübeck					Magdeburg					Mainz					Mannheim					München				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Das rote Käppchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—
Donizetti. Anna Boleyn	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Liebestrank	—	—	—	—	—	6	1	5	2	2	3	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	2	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	2	1	2	1	—	1	—	1	—	—
Lucretia Borgia	—	—	—	—	—	5	3	1	2	—	2	2	6	—	—	—	—	—	—	—	2	—	2	—	—	—	—	3	—	—	3	—	4	—	—	—	1	2	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—
Gemma di Vergi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Marino Falieri	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lucia von Lammermoor	—	—	—	—	5	—	3	4	1	—	—	13	3	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	4	—	1	2	—	—	—	—	2	2	—	—	—
Belisar	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	5	4	—	—	—	—	—	—	—	3	3	—	—	—	6	—	—	—	1	—	—	—	1	3	2	3	3	—	5	1	3	2	—	4	1	1	2	—
Regimentstochter	—	—	—	—	—	—	5	3	3	3	3	24	28	—	—	—	—	—	—	—	10	3	7	3	4	2	2	—	—	3	9	4	4	2	2	—	6	3	1	—	1	3	4	1	—	4	5	4	1
Favoritin	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Märtyrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Linda von Chamounix	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Don Pasquale	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dom Sebastian	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dorn. Schöffe von Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Banner von England	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Draeseke. Gudrun	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Drieberg. Sänger u. Schneider	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Esser. Riquiqui	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—
Zwei Prinzen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fioravanti. Dorfsängerinnen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	3	2	—	—	—	—	—
Wandernde Komödianten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Flotow. Stradella	—	—	—	—	1	—	—	—	4	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	10	1	—	—	—	5	—	—	—	—	4	—	—	—	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	5	3
Martha	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Indra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Herzogin von Guise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Frank. Hero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Genée. Seekadett	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gläser. Adlers Horst	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Auge des Teufels	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rattenfänger	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gluck. Orpheus und Eurydike	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Iphigenie in Aulis	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Armide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Iphigenie auf Tauris	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	2	1	—	—	1	1	—
Betrogene Kadi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gluth. Trentajäger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—
Götz. Widerspenstig. Zähmung	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Franc. da Rimini	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Goldmark. Königin v. Saba	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gounod. Faust	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Romeo und Julie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	6	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Grammann. Andreasfest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gretry. Rich. Löwenherz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Blaubart	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Halévy. Jüdin	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	12	8	4	—	2	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	1	7	1	—	—	—	—	2	2	1	2	1	3	2	3	—	—	5	3	1
Der Blitz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1	4	—	—	—	—	—	—	2	—	1	2	3	1	—
Guido und Ginevra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Königin v. Cypern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Guitarrespieler	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Noah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Musketiere der Königin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Herold. Zampa	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	3	—	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	3	—	4	—	2	—	1	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—
Zweikampf	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hiller. Traum in d. Christnacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hofmann. Aennchen v. Tharau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Neustrelitz im Jahre 18					Nürnberg im Jahre 18					Riga im Jahre 18					Schwerin im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Das rote Käppchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Donizetti. Anna Boleyn	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Liebestrank	—	—	4	—	—	—	—	—	—	1	—	3	2	1	—	3	1	—	1	—
Lucretia Borgia	8	3	2	2	—	—	—	2	—	—	—	4	—	1	—	—	5	3	1	—
Gemma di Vergi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Marino Falieri	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lucia von Lammermoor	—	1	1	—	3	—	—	2	—	—	—	—	—	3	3	—	—	2	—	—
Belisar	2	3	3	—	—	2	2	2	1	—	5	1	2	—	—	1	—	—	1	—
Regimentstochter	—	4	4	3	—	1	—	3	5	1	—	13	6	9	2	4	1	1	3	—
Favoritin	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Märtyrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Linda von Chamounix	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Don Pasquale	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dom Sebastian	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dorn. Schöffe von Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Banner von England	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dracseke. Gudrun	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Drieberg. Sänger u. Schneider	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Esser. Riquiqui	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zwei Prinzen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fioravanti. Dorfsängerinnen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wandernde Komödianten	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Flotow. Stradella	—	—	—	5	1	—	—	—	7	1	—	—	—	2	4	—	—	—	4	1
Martha	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Indra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Herzogin von Guise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Frank. Hero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Genée. Seekadett	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gläser. Adlers Horst	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—
Auge des Teufels	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rattenfänger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Gluck. Orpheus und Eurydike	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Iphigenie in Aulis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Armide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Iphigenie auf Tauris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Betrogene Kadi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gluth. Trentajäger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Götz. Widerspenstig. Zähmung	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Franc. da Rimini	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Goldmark. Königin v. Saba	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Gounod. Faust	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Romeo und Julie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Grammann. Andreasfest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gretry. Rich. Löwenherz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Blaubart	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Halévy. Jüdin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	5	—	—	—	5	—	—	—	—	2
Der Blitz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Guido und Ginevra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Königin v. Cypern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Guitarrespieler	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Noah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Musketiere der Königin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Herold. Zampa	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	1	—	—	4	—	—	1	—	—
Zweikampf	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—
Hiller. Traum in d. Christnacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hofmann. Aennchen v. Tharau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Stuttgart im Jahre 18					Weimar im Jahre 18					Wien im Jahre 18					Wiesbaden im Jahre 18					In Summa im Jahre				
42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	1842	1843	1844	1845	1885
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	3	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	34	35	32	20	10
1	3	2	—	1	—	4	3	3	—	—	—	—	—	3	2	4	1	—	—	23	42	35	36	12
2	2	3	2	—	2	2	2	—	—	—	—	—	—	3	—	6	3	3	—	3	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—
1	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	26	43	16	22	36
4	—	4	1	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	6	3	5	2	2	1	44	45	36	22	2
3	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	7	2	4	—	66	120	128	92	40
3	3	3	3	—	4	6	4	—	—	—	—	—	—	3	5	4	5	1	2	7	5	7	6	12
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	—	—	—	6	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	6	3	6	3
—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	12	2	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	7	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	1	—	1	1	—	6	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	4	3	4	2
—	—	3	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	—	—	—	105	42
—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	72
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	8	5	4	8	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1
—	—	—	4	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	21
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—	—	—	15
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	10	4	5	1
—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	5	9	3	3
—	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	16
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	14
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	52
—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	3	—	—	—	—	—	9
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	2	—
—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1	2	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	4	2	30	19	23	24	41
—	—	1	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	3	—	—	—	5	4	4	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10	3	3	3	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	2	—	—	—
—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	16	6	3	1	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
2	2	1	—	1	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	1	1	—	30	18	15	17	12
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	3	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	5

Komponist und Titel der Oper.	Altenburg					Berlin					Braunschweig					Carlsruhe				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Holstein. Haideschacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hoven. Johanna d'Arc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—
Hummel. Ala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Joncières. Joh. v. Lothringen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Jsouard. Aschenbrödel	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	2	1	—	—	2	—	—	—
Stelldichein	—	—	—	—	—	4	1	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—
Lotterielos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Joconde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Tag in Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Kauer. Donauweibchen	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Kleinmichel. Schloß de l'Orne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Köhler. Maria Dolores	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Kretschmer. Folkunger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Kreutzer. Nachtlager	—	—	—	—	—	—	3	5	1	1	1	2	2	2	2	3	2	2	3	—
Edelknecht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lachner. Cath. Cornaro	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	3	3	2	—	—	—	—	—	—	—
Langer. Dornröschen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lappe. Petermännchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Obotriden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Leythäuser. Pomposaner	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lindpaintner. Vampyr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Sizilianische Vesper	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lobe. König und Pachter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lortzing. Beiden Schützen	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	1	3	1	—	—	—	—	—	—
Zar und Zimmermann	1	2	—	2	—	6	4	7	—	7	2	4	1	2	2	2	2	1	1	—
Hans Sachs	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Casanova	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wildschütz	—	2	—	—	—	—	6	6	—	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Undine	—	—	—	—	3	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Waffenschmied	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Opernprobe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Luz. Schmied von Ruhla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Maillart. Glöckchen d. E.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Mangold. Köhlermädchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Marschner. Vampyr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Templer und Jüdin	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hans Heiling	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—
Adolf v. Nassau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hiarne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Massenet. Herodias	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Maurer. Aloise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Méhul. Schatzgräber	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Beiden Füchse	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—
Joseph	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—
Uthal	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—
Mendelssohn. Loreley	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Mercandante. Gabriele	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Meyerbeer. Kreuzfahrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Robert der Teufel	3	—	—	1	—	2	2	3	—	—	3	3	3	5	2	2	1	2	2	—
Hugenotten	—	—	—	—	—	11	11	6	4	1	4	3	5	5	4	—	—	4	3	—
Feldlager in Schlesien	—	—	—	—	—	—	—	—	14	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nordstern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Prophet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dinorah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Afrikanerin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gibellinen in Pisa	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Cassel					Danzig					Darmstadt					Dresden					Düsseldorf					Frankfurt a/M.				
	Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	1; 44	45	85			42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	3	2	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	—			—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	2	4	3	2	1	—	—	—	—	3	1	—	2	2	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	1	3	2	5	3	2
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Hamburg im Jahre 18					Hannover im Jahre 18					Köln im Jahre 18					Königsberg im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	8
Holstein. Haideschacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Hoven. Johanna d'Arc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Hummel. Ala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Joncières. Joh. v. Lothringen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Jsouard. Aschenbrödel	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Stelldichein	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lotterielos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Joconde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Tag in Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Kauer. Donauweibchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	3	—	—	—	—	—	—	
Kleinmichel. Schloß de l'Orne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Köhler. Marie Dolores	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Kretschmer. Folkunger	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Kreutzer. Nachtlager	—	—	—	—	2	5	2	2	2	1	3	4	4	—	2	—	—	—	—	1
Edelknecht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	
Lachner. Cath. Cornaro	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Langer. Dornröschen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lappe. Petermännchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Obotriden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Leythäuser. Pompofaner	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lindpaintner. Vampyr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Sizilianische Vesper	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lobe. König und Pachter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lortzing. Beiden Schützen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Zar und Zimmermann	—	—	—	—	1	1	2	1	—	3	3	6	5	—	2	—	—	—	—	1
Hans Sachs	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Casanova	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Wildschütz	—	—	—	—	—	—	3	—	—	2	—	3	—	—	1	—	—	—	—	
Undine	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	
Waffenschmied	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Opernprobe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Lux. Schmied von Ruhla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Maillart. Glöckchen d. E.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	
Mangold. Köhlermädchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Marschner. Vampyr	—	—	—	—	—	2	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Templer und Jüdin	—	—	—	—	—	4	2	3	3	2	4	1	3	—	1	—	—	—	—	
Hans Heiling	—	—	—	—	1	—	2	1	—	4	2	—	—	—	4	—	—	—	—	
Adolf v. Nassau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Hiarne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Massenet. Herodias	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Maurer. Aloise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Méhul. Schatzgräber	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Beiden Füchse	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Joseph	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	2	1	1	—	2	—	—	—	—	
Uthal	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Mendelssohn. Loreley	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Mercadante. Gabriele	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Meyerbeer. Kreuzfahrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Robert der Teufel	—	—	—	—	—	2	4	1	1	—	8	11	8	—	1	—	—	—	—	
Hugenotten	—	—	—	—	8	5	1	—	4	2	15	14	11	—	3	—	—	—	—	1
Feldlager in Schlesien	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Nordstern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Prophet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Dinorah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	
Afrikanerin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Gibellinen in Pisa	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	

Leipzig im Jahre 18					Lübeck im Jahre 18					Magdeburg im Jahre 18					Mainz im Jahre 18					Mannheim im Jahre 18					München im Jahre 18				
43	44	45	85		42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
		5																	1										

Komponist und Titel der Oper.	Neustrelitz					Nürnberg					Riga					Schwerin					Stuttgart					Weimar					Wien					Wiesbaden					In Summa				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 1					n Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	1842	1843	1844	1845	1885
Holstein. Haideschacht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
Hoven. Johanna d'Arc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	3	—
Hummel. Ala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
Joncières. Joh. v. Lothringen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Jsouard. Aschenbrödel	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	4	9	5	9	—
Stelldichein	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	2	1	—	—
Lotterielos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Joconde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Tag in Paris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Kauer. Donauweibchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	3	1	—
Kleinmichel. Schloß de l'Orne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Köhler. Marie Dolores	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Kretschmer. Folkunger	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
Kreutzer. Nachtlager	—	—	4	—	2	2	—	2	3	1	1	—	2	4	3	—	—	1	2	2	5	3	1	—	—	3	—	—	—	4	2	3	3	1	32	37	48	42	42
Edelknecht	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	6	2	2	1	—				
Lachner. Cath. Cornaro	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	21	7	6	9	—				
Langer. Dornröschen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Lappe. Petermännchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—				
Obotriden	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Leythäuser. Pomposaner	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Lindpaintner. Vampyr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	1	—
Sizilianische Vesper	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12	1	2	—
Lobe. König und Pachter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Lortzing. Beiden Schützen	—	—	—	—	—	—	2	—	2	—	7	3	5	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	17	11	10	7	—				
Zar und Zimmermann	3	1	1	—	2	2	1	3	2	2	—	—	—	—	—	1	1	3	1	—	2	3	—	1	—	—	—	—	—	5	2	2	3	3	79	75	64	34	58				
Hans Sachs	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	4	2	2	—				
Casanova	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12	2	—	—	—				
Wildschütz	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	1	3	—	—	2	4	—	—	—	—	—	—	—	5	3	—	1	45	44	31	31				
Undine	—	—	—	—	2	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	4	-	—	—	13	59				
Waffenschmied	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	46				
Opernprobe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4				
Lux. Schmied von Ruhla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3				
Maillart. Glöckchen d. E.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	39				
Mangold. Köhlermädchen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—				
Marschner. Vampyr	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	2	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	3	5	7	13				
Templer und Jüdin	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	1	—	2	—	1	—	—	—	1	—	2	1	—	—	—	—	1	—	—	5	—	—	3	—	1	28	12	20	11	12				
Hans Heiling	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	4	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—	—	2	3	4	14	—	30				
Adolf v. Nassau	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—				
Hiarne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1				
Massenet. Herodias	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7				
Maurer. Aloise	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	1	3	—				
Méhul. Schatzgräber	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	1	—				
Beiden Füchse	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	4	2	—				
Joseph	—	—	—	—	—	1	—	2	—	1	1	—	4	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	1	—	—	3	—	1	—	2	1	—	10	5	14	8	27				
Uthal	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—				
Mendelssohn. Loreley	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	5				
Mercandante. Gabriele	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—				
Meyerbeer. Kreuzfahrer	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—				
Robert der Teufel	1	1	2	4	—	2	1	1	3	—	3	2	3	5	4	1	2	1	3	—	5	3	3	1	1	5	3	1	1	—	—	3	1	1	—	56	51	50	47	30				
Hugenotten	—	—	—	—	—	—	—	5	3	1	—	—	—	—	1	2	2	3	1	—	6	5	6	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	10	—	—	7	4	4	67	63	68	50	82
Feldlager in Schlesien	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	14	2
Nordstern	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Prophet	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	36
Dinorah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Afrikanerin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	45
Gibellinen in Pisa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Altenburg					Berlin					Braunschweig					Carlsruhe					Cassel					Danzig					Darmstadt					Dresden					Düsseldorf					Frankfurt a/M.				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Millöcker. Bettelstudent	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
Mozart. Idomeneo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—	7	2	3	—	—	—	—	—	—	6	1	—
Entführung	—	1	—	—	—	—	—	—	5	—	4	2	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	—	3	2	2	2	1	—	—	—	—	2	3	4	4	—	5
Figaros Hochzeit	—	—	—	—	—	3	2	4	2	5	3	—	2	1	2	1	1	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	2	2	3	2	2	2	1	—	—	—	—	4	10	7	2	5	6
Don Juan	1	—	—	2	—	6	8	7	3	6	3	2	2	—	1	3	1	2	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	3	2	—	3	2	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cosi fan tutte																																														2	—	—	—	—
Titus																2	—	1	—	—																		2	—	—	—	3	—	—	—	—	5	3	—	8	2	5
Zauberflöte	—	—	—	—	—	1	—	3	—	2	—	1	1	4	1	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	1	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—
Müller. Neusonntagskind	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Schwestern von Prag	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Teufelsmühle	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Neßler. Rattenfänger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	27	—	—	—	13	—	—	—	—	12
Trompeter	—	—	—	—	9	—	—	—	—	42	—	—	—	—	9	—	—	—	—	19	—	—	—	—	10	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Netzer. Mara	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	7	1	—	2	1	3	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Nicolai. Lustige Weiber	—	—	—	—	1	—	—	—	—	5	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Paisiello. Launen der Liebe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Paer. Lustige Schuster	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Pentenrieder. Nacht zu Paluzzi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Perfall. Melusine	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Planquette. Glocken	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Poise. Tonis Schatz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ponchielli. Gioconda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Reinecke, Manfred	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Reinthaler. Kätchen v. Heilbr.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Reissiger. Adèle de Foix	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ricci. Luigi Rolla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Chiara	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ritter. Faule Hans	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ringler. Frithjof	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Roeder. Schweden in Prag	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rossini. Tancred	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Barbier von Sevilla	—	1	—	1	1	2	2	1	—	5	2	1	—	—	1	2	1	3	1	4	1	1	1	1	2	—	—	—	—	2	2	1	—	1	1	2	1	2	6	3	—	—	—	—	4	3	1	4	6
Othello	—	1	—	—	—	1	—	2	—	—	1	—	—	—	—	2	1	2	1	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	6	3	1	2	—
Diebische Elster	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Armida	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Semiramis	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Belagerung von Corinth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Moses	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	3	—	6
Tell	—	—	—	—	1	3	3	3	2	2	1	1	2	2	1	1	1	—	1	1	1	1	—	—	1	—	—	—	—	3	—	—	—	1	1	—	7	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rubinstein. Kinder der Heide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dämon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Salieri. Axur	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
St. Saëns. Simson u. Delila	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schenk. Dorfbarbier	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Sänger und Schneider	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schlösser. Leben ein Traum	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schmidt. Weiber v. Weinsberg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schubert. Häuslicher Krieg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schumann. Genoveva	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schwalm. Frauenlob	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Siber. Almiris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Solié. Geheimnis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	3	—
Spohr. Faust	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Jessonda	—	—	—	—	—	2	2	—	—	2	2	2	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—	—	1	1	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	4	5	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Hamburg					Hannover					Köln					Königsberg					Leipzig					Lübeck					Magdeburg					Mainz					Mannheim					München				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Millöcker. Bettelstudent	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Mozart. Idomeneo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—						—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Entführung	—	—	—	—	—	1	1	2	2	—	—	1	—	—	—						—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—	—	3	1	—	—	1	—	—	—	1	—	2	1	—	2	1	1
Figaros Hochzeit	—	—	—	—	3	1	—	3	1	6	7	3	2	-	4						—	4	6	7	2	—	4	—	1	—	—	—	4	3	1	—	—	2	3	2	1	1	3	2	4	4	3	2	3
Don Juan	—	—	—	—	3	5	2	4	3	2	7	6	6	—	2	—	—	—	—	—	1	7	3	3	1	—	4	—	2	1	7	1	2	2	4	3	3	1	2	1	1	3	2	2	3	2	3	4	4
Cosi fan tutte	—	—	—	—	2	—	—	—	—	5	—	—	-	—	4						—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Titus	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—						1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Zauberflöte	—	—	—	—	—	1	2	2	3	3	3	4	3	—	3						—	7	3	2	—	—	—	—	2	2	—	2	—	1	2	2	—	1	—	3	1	1	4	—	3	1	2	1	3
Müller. Neusonntagskind	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schwestern von Prag	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—						—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Teufelsmühle	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Neßler. Rattenfänger	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Trompeter	—	—	—	—	18	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17						—	—	—	28	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	—	19
Netzer. Mara	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	6	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nicolai. Lustige Weiber	—	—	—	—	3	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2						—	—	—	5	—	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	—	—	1
Paisiello. Launen der Liebe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Paer. Lustige Schuster	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Peutenrieder. Nacht zu Paluzzi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Perfall. Melusine	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Planquette. Glocken	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Poise. Tonis Schatz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ponchielli. Gioconda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Reinecke. Manfred	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Reinthaler. Käthchen v. Heilbr.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Reissiger. Adèle de Foix	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ricci. Luigi Rolla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Chiara	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ritter. Faule Hans	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Ringler. Frithjof	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Roeder. Schweden in Prag	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Rossini. Tancred	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—						—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	3	2	—	—	—
Barbier von Sevilla	—	—	—	—	1	3	5	4	4	4	2	2	2	—	2	—	—	—	—	—	3	3	2	4	4	—	—	—	1	1	6	—	—	3	1	2	2	—	3	1	—	2	2	1	4	1	2	—	1
Othello	—	—	—	—	—	4	3	1	1	—	4	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	2	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	3	—	—	—	1	—	2	2	—	2	2	2	1	—
Diebische Elster	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Armide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Semiramis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Belagerung von Corinth	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Moses	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Tell	—	—	—	—	—	—	—	2	3	2	3	1	2	—	1	—	—	—	—	3	—	—	2	6	1	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	1	2	3	2	—	1	1	1	—	1	3	1	1	—
Rubinstein. Kinder der Heide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dämon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Salieri. Axur	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
St. Saëns. Simson u. Delila	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schenk. Dorfbarbier	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	1	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	1	—
Sänger und Schneider	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schlösser. Leben ein Traum	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schmidt. Weiber v. Weinsberg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schubert. Häuslicher Krieg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Schumann. Genoveva	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Schwalm. Frauenlob	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Siber. Almiris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Solié. Geheimnis	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Spohr. Faust	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	1	3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Jessonda	—	—	—	—	—	1	2	2	—	1	2	4	1	—	—	—	—	—	—	2	—	3	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—

Komponist und Titel der Oper.	Neustrelitz					Nürnberg					Riga					Schwerin					Stuttgart					Weimar					Wien					Wiesbaden					In Summa				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 1					Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	8	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	1842	1843	1844	1845	1885
Millöcker. Bettelstudent	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	4		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	15
Mozart. Idomeneo	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	3	1
Entführung	—	—	—	—	—	1	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—		1	—	—	—		—	—	—	—	3	—	—	—	2	1	7	6	25	14	19
Figaros Hochzeit	—	—	—	—	—	2	—	1	3	2	—	3	—	—	2	2	—	—	—		2	—	—	1		1	1	2	—		—	—	—	—		1	1	1	—	2	39	24	36	30	71
Don Juan	—	—	2	1	1	2	2	2	4	2	3	1	1	3	1	—	2	2	2		3	2	—	1		—	—	—	1	1	—	—	—	—	7	3	2	1	—	3	59	52	61	43	68
Cosi fan tutte	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	1	13
Titus	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	1	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		3	3	8	2	—
Zauberflöte	—	—	—	2	—	2	2	2	4	3	—	2	1	2	—	—	1	—	1		2	2	—	1		—	1	—	—		—	—	—	—	5	1	1	—	4		23	22	34	31	55
Müller. Neusonntagskind	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—		1	—	—	—		1	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		2	—	—	1	
Schwestern von Prag	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		4	6	6	5	—
Teufelsmühle	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		2	1	—	-	
Neßler. Rattenfänger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	21
Trompeter	—	—	—	—	5	—	—	—	—	12	—	—	—	—	4	—	—	—	—		—	—	—	7		—	—	—	13		—	—	—	—		—	—	—	—	8	—	—	2	17	5	300
Netzer. Mara	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—
Nicolai. Lustige Weiber	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	5	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	3		—	—	—	—	2	—	—	—	—		—	—	—	—	56
Paisiello. Launen der Liebe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	1	-	—
Paer. Lustige Schuster	—	—	—	—	-	2	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		2	7	—	1	
Pentenrieder. Nachtzu Paluzzi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		1	—	—	—	—
Perfall. Melusine	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	2
Planquette. Glocken	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	5
Poise. Tonis Schatz	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	1
Ponchielli. Gioconda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	7	—	—	—	1		—	—	—	—	8
Reinecke. Manfred	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	4
Reinthaler. Käthchen v. Heilbr.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	8
Reissiger. Adele de Foix	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	-
Ricci. Luigi Rolla	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		9	—	—	3	-
Chiara	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	2	—	—	-
Ritter. Faule Hans	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	1	—	—	-
Ringler. Frithjof	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	4
Roeder. Schweden in Prag	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	3
Rossini. Tancred	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		3	2	—	—	-
Barbier von Sevilla	—	2	—	3	—	1	1	1	2	—	1	—	1	2	4	2	1	1	—	2	—	3	2	1	2	3	1	1	3	1	—	—	—	—	9	5	3	2	2	3	5	2	5	—	1
Othello	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—		1	1	1	—		1	1	1	—		—	—	—	—	—	2	1	3	5	—	42	41	30	37	68
Diebische Elster	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	30	21	19	13	-
Armide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	21	—	-	-
Semiramis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	1	1	—	-
Belagerung von Corinth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	1	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	-	-
Moses	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	7	3	—	-
Tell	2	—	—	2	—	—	—	2	1	5	2	—	4	—	1	—	—	1	—		1	1	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—
Rubinstein. Kinder der Heide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	3	1	2	—	—	—	3	—	—	—	—	4	2	—	—	—	2	21	19	21	27	43
Dämon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	3
Nero	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	3
Salieri. Axur	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	8	—	—	—	—		—	—	—	—	10
St. Saëns. Simson u. Delila	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		1	2	—	—	—
Schenk. Dorfbarbier	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	2	2	3	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	3		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	3
Sänger und Schneider	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	4		—	—	—	—		—	—	—	—		—	1	2	—		2	13	9	9	4
Schlösser. Leben ein Traum	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	1	—	—
Schmidt. Weiber v. Weinsberg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		1	—	—	—	—
Schubert. Häuslicher Krieg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	1
Schumann. Genoveva	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	5
Schwalm. Frauenlob	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	8
Siber. Almiris	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	2
Solié. Geheimnis	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	—
Spohr. Faust	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	1	—	—	—
Jessonda	—	—	—	—	—	1	1	—	3	—	—	2	—	4	—	—	—	1	—		—	—	—	1		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	1	2	1	1	2	—
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	1	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		2	1	1	2	—
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	—	1		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		7	16	8	3	—
	—	—	—	—	—	1	1	—	3	—	—	2	—	4	—	—	1	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—		—	—	—	—	1	15	22	6	15	8

Komponist und Titel der Oper.	Altenburg					Berlin					Braunschweig					Carlsruhe				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Kreuzfahrer	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Spontini. Vestalin	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—
Cortez	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	2	—	1	—	—	—	3	1	3	—
Olympia	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Strauß. Fledermaus	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lustige Krieg	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Stunz. Maria Rosa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Taubert. Marquis und Dieb	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Telle. Sarah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Thomas. Doppelleiter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Der Blumenkorb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Mignon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Hamlet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Esmeralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Verdi. Rigoletto	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Troubadour	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Don Carlos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Aida	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Violetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Nebukadnezar	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wagner. Rienzi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fliegende Holländer	—	—	—	—	—	—	—	4	—	6	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Tannhäuser	—	—	—	—	2	—	—	—	—	6	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Lohengrin	—	—	—	—	2	—	—	—	—	8	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Tristan und Isolde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Meistersinger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Rheingold	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Walküre	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Siegfried	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Götterdämmerung	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weber. Silvana	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Freischütz	—	1	1	3	1	6	4	8	8	4	3	5	2	4	3	2	2	1	5	—
Euryanthe	—	—	—	—	—	—	—	—	4	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Oberon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	3	—	1	3	2	1	—
Abu Hassan	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weigl. Schweizerfamilie	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Adrian v. Ostade	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—	2	1	—
Weingartner. Sakuntala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wilhelmsen. Silvester	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Winter. Unterbr. Osterfest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Wolfram. Schloß Candra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—
Wunderlich. Hochzeit	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zahl der gesamten Aufführungen	10	20	19	11	53	121	116	126	109	206	104	93	88	96	94	48	52	57	58	10
Zahl der Komponisten	7	10	9	6	17	17	16	16	15	26	23	23	26	23	24	15	17	18	19	2
Zahl der einzelnen Werke	8	14	12	6	22	35	32	30	25	56	48	46	46	45	45	27	28	32	29	4
Zahl der Aufführung Wagnerscher Werke	—	—	—	—	4	—	—	4	—	40	—	—	—	—	8	—	—	—	—	1
Zahl der Wagnerschen Werke	—	—	—	—	2	—	—	1	—	7	—	—	—	—	5	—	—	—	—	6

Cassel					Danzig					Darmstadt					Dresden					Düsseldorf					Frankfurt a/M.				
Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18				
43	44	45	85		42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
—	5	—	—		—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—
—	1	—	—		—	—	—	—	—	—	—	3	2	1	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	3		—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	4
—	—	—	2		—	—	—	—	—	4	—	—	—	4	—	—	—	—	4	—	—	—	3	—	—	—	—	—	7
—	—	—	2		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	1		—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	6	7	7	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	1	1	2		—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	4	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5
—	—	—	3		—	—	—	—	—	2	—	—	—	2	—	—	—	7	8	—	—	—	3	—	—	—	—	—	5
—	—	—	5		—	—	—	—	—	3	—	—	—	2	—	—	—	—	7	—	—	—	6	—	—	—	—	—	12
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	1		—	—	—	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—	—	14	—	—	—	6	—	—	—	—	—	5
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
2	—	4	3	6	—	—	—	—	3	2	2	2	—	4	10	11	6	8	8	—	—	—	—	4	5	5	5	3	6
—	—	1	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	4	3	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	2
2	—	—	2		—	—	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	13	6	6	—	—	—	—	—	—	1	—	—	6
—	—	—	3		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—	—	—	—	—	—	—	—	3	2	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
62	59	62	59	97	—	—	—	—	—	82	40	38	45	50	63	128	118	129	135	210	—	—	—	—	96	128	125	137	126	239
20	16	19	18	21	—	—	—	—	—	23	14	13	13	13	23	20	19	17	21	27	—	—	—	—	18	19	20	21	23	29
38	29	32	27	35	—	—	—	—	—	30	24	20	26	27	39	29	34	35	38	51	—	—	—	—	28	32	39	38	41	51
3	—	1	1	11	—	—	—	—	—	12	—	—	—	—	9	6	11	7	9	51	—	—	—	—	15	—	—	—	—	37
1	—	1	1	4	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	5	1	2	1	2	9	—	—	—	—	3	—	—	—	—	6

Komponist und Titel der Oper.	Hamburg im Jahre 18					Hannover im Jahre 18					Köln im Jahre 18					Königsberg im Jahre 18				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	8
Kreuzfahrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Spontini. Vestalin	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cortez	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Olympia	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Strauß. Fledermaus	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lustige Krieg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Stunz. Maria Rosa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Taubert. Marquis und Dieb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Telle. Sarah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Thomas. Doppelleiter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Der Blumenkorb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Mignon	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hamlet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Esmeralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Verdi. Rigoletto	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Troubadour	—	—	—	—	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Don Carlos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Aida	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Violetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nebukadnezar	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wagner. Rienzi	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fliegende Holländer	—	—	—	—	5	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
Tannhäuser	—	—	—	—	7	—	—	—	—	5	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Lohengrin	—	—	—	—	10	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Tristan und Isolde	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Meistersinger	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
Rheingold	—	—	—	—	1	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Walküre	—	—	—	—	5	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Siegfried	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Götterdämmerung	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weber. Silvana	—	—	—	—	16	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Freischütz	—	—	—	—	6	4	—	1	5	5	8	6	5	—	3	—	—	—	—	—
Euryanthe	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	2	8	—	—	—	—	—	—	—
Oberon	—	—	—	—	—	1	—	1	2	—	6	3	4	—	—	—	—	—	—	—
Abu Hassan	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weigl. Schweizerfamilie	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Adrian v. Ostade	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weingartner. Sakuntala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wilhelmsen. Silvester	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Winter. Unterbr. Osterfest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wolfram. Schloß Candra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wunderlich. Hochzeit	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zahl der gesamten Aufführungen	—	—	—	—	207	74	70	83	79	113	165	190	186	20	129	—	—	—	—	94
Zahl der Komponisten	—	—	—	—	29	17	13	15	17	24	22	21	21	5	28	—	—	—	—	23
Zahl der einzelnen Werke	—	—	—	—	47	31	27	27	33	42	43	44	44	5	46	—	—	—	—	35
Zahl der Aufführung Wagnerscher Werke	—	—	—	—	47	—	—	—	—	21	—	—	—	—	8	—	—	—	—	15
Zahl der Wagnerschen Werke	—	—	—	—	10	—	—	—	—	6	—	—	—	—	3	—	—	—	—	5

Komponist und Titel der Oper.	Leipzig im Jahre 18					Lübeck im Jahre 18					Magdeburg im Jahre 18					Mainz im Jahre 18					Mannheim im Jahre 18					München im Jahre 18				
	3	44	45	85		42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85
Kreuzfahrer	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Spontini. Vestalin	—	—	—	—		—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	1	—	3	—	2	1	1	—	—
Cortez	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Olympia	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Strauß. Fledermaus	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lustige Krieg	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Stunz. Maria Rosa	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Taubert. Marquis und Dieb	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Telle. Sarah	—	—	2	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Thomas. Doppelleiter	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Der Blumenkorb	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	3
Mignon	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Hamlet	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Esmeralda	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Verdi. Rigoletto	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Troubadour	—	—	—	—		—	—	5	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2
Maskenball	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Don Carlos	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	4
Aida	—	—	—	—		—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Violetta	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Nebukadnezar	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Wagner. Rienzi	—	—	—	—		—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Fliegende Holländer	—	—	—	—		—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	3	—	—	—	—	4
Tannhäuser	—	—	—	—		—	—	6	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	2	1	—	—	—	—	4	—	—	—	—	4
Lohengrin	—	—	—	—		—	—	7	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	5	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	6
Tristan und Isolde	—	—	—	—		—	—	7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Meistersinger	—	—	—	—		—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2
Rheingold	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2
Walküre	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	4
Siegfried	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	3
Götterdämmerung	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	3
Weber. Silvana	—	—	—	—		—	—	16	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—
Freischütz	3	2	4	4		1	2	—	1	1	—	2	2	5	5	4	3	2	3	3	2	1	4	4	1	3	3	—	4	4
Euryanthe	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—
Oberon	1	—	—	3		—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	3	—	2	1	2	2	1	1	1	1	1	3
Abu Hassan	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Weigl. Schweizerfamilie	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Adrian v. Ostade	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Weingartner. Sakuntala	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wilhelmsen. Silvester	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Winter. Unterbr. Osterfest	—	—	—	—		—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wolfram. Schloß Candra	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Wunderlich. Hochzeit	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Zahl der gesamten Aufführungen	2	92	75	107	229	28	29	22	35	47	47	68	60	50	116	60	69	79	77	78	63	26	72	76	92	91	85	90	91	151
Zahl der Komponisten	—	17	16	18	26	13	10	6	9	19	12	10	12	9	25	14	17	17	19	20	20	13	18	19	28	19	21	20	25	30
Zahl der einzelnen Werke	—	33	25	26	51	17	14	9	13	26	19	21	22	16	42	27	30	32	34	35	36	21	37	38	54	33	36	41	40	51
Zahl der Aufführung Wagnerscher Werke	—	—	—	—	32	—	—	—	—	4	—	—	—	—	10	—	—	—	—	9	—	—	—	—	17	—	—	—	—	31
Zahl der Wagnerschen Werke	—	—	—	—	6	—	—	—	—	3	—	—	—	—	3	—	—	—	—	4	—	—	—	—	8	—	—	—	—	10

Komponist und Titel der Oper.	Neustrelitz					Nürnberg					Riga					Schwerin					Stuttgart					Weimar					Wien					Wiesbaden					In Summa				
	im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 1					Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre 18					im Jahre				
	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	8	3	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	42	43	44	45	85	1842	1843	1844	1845	1885
Kreuzfahrer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	9	—
Spontini. Vestalin	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	3	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	4	11	9	3
Cortez	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	6	10	6	1
Olympia	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	-	—
Strauß. Fledermaus	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Lustige Krieg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7
Stunz. Maria Rosa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Taubert. Marquis und Dieb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Telle. Sarah	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
Thomas. Doppelleiter	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Der Blumenkorb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Mignon	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	-	—	—	—	55
Hamlet	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Esmeralda	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Verdi. Rigoletto	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	23
Troubadour	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	92
Maskenball	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	15
Don Carlos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Aida	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	38
Violetta	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	12
Nebukadnezar	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—
Wagner. Rienzi	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	6	7	7	2	24
Fliegende Holländer	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2	—	3	4	—	4	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	5	—	—	—	4	3	7	9	1	73
Tannhäuser	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	4	—	—	—	12	—	—	—	4	—	—	—	—	7	109
Lohengrin	—	—	—	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	1	—	—	—	13	—	—	—	5	-	—	—	—	—	123
Tristan und Isolde	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	25
Meistersinger	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	4	—	—	—	—	—	48
Rheingold	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	22
Walküre	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	71
Siegfried	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	19
Götterdämmerung	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	10
Weber. Silvana	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	4	66
Freischütz	4	—	—	2	2	3	1	2	7	2	4	7	4	5	—	3	—	2	1	—	2	2	2	—	—	1	1	1	2	—	—	—	—	1	3	3	2	3	2	74	64	58	79	88
Euryanthe	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	3	—	—	—	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	12	17	8	8
Oberon	—	—	—	2	—	1	—	1	2	—	2	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	8	2	2	2	2	—	—	—	—	—	—	1	—	2	19	15	30	22	40
Abu Hassan	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
Weigl. Schweizerfamilie	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	1	1	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	8	6	4	4	—
Adrian v. Ostade	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—
Weingartner. Sakuntala	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2
Wilhelmsen. Silvester	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Winter. Unterbr. Osterfest	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	2	5	21	—
Wolfram. Schloß Candra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—
Wunderlich. Hochzeit	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Zahl der gesamten Aufführungen	35	29	37	38	38	39	28	48	110	74	75	78	83	87	91	46	38	38	47	59	76	74	46	115	49	40	52	47	77	—	—	—	—	239	84	90	81	68	122	1662	1634	1710	1607	3407
Zahl der Komponisten	9	8	8	9	15	14	14	14	24	22	20	18	17	15	18	14	13	14	14	21	13	14	13	27	19	16	16	11	21	—	—	—	—	30	17	17	16	17	26	51	48	50	51	71
Zahl der einzelnen Werke	15	13	14	17	19	25	21	26	43	35	28	29	28	27	26	28	26	25	29	28	32	29	26	48	27	26	27	22	33	—	—	—	—	63	36	33	34	30	47	131	122	118	122	147
Zahl der Aufführung Wagnerscher Werke	—	—	—	—	5	—	—	—	—	10	—	3	4	—	15	—	—	—	—	5	—	—	—	14	—	—	—	—	10	—	—	—	—	49	—	—	—	—	17	9	14	16	10	526
Zahl der Wagnerschen Werke	—	—	—	—	2	—	—	—	—	4	—	1	1	—	3	—	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	—	5	—	—	—	—	10	—	—	—	—	4	2	2	2	3	10

Konzert-Aufführungen.

In nachstehendem Verzeichnis ist eine Zusammenstellung der im Jahre 1885 in Konzerten aufgeführten Wagnerschen Werke und von Teilen solcher versucht worden. Die Uebersicht darf leider keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da der Herausgeber trotz seiner Bitten nur von wenigen Seiten durch Zusendung direkten Materials unterstützt wurde und sich deshalb auf die Verzeichnisse der Musikzeitungen angewiesen sah, die dem Ideal der Vollständigkeit auf diesem Gebiete nicht entsprechen. Indessen wird auch schon diese Uebersicht ein Urteil darüber zulassen, welch dominierende Stellung die Wagnersche Musik im Konzertsaal einnimmt und was von ihr wieder besonderer Popularität sich erfreut. Damit ist der Zweck dieser Zusammenstellung erreicht: ein Bild zu geben, wie sich das Verhältnis der Werke Wagners zu den Liebhabern von Konzerten gestaltet hat.

Die Anordnung der Werke ist chronologisch, die der Städte alphabetisch, Dem, welchem die Chronologie nicht geläufig ist, wird das Register am Schluß des Buches Führerdienste leisten, wie der Leser in ihm auch die Städte zusammengefaßt findet. — K. = Konzert.

Rienzi (1838—1840): (Ouvert.) Amiens (Lamoureux-K.), (dto.) Aschersleben (Symph.-Soiree), (Gebet) Bartenstein (Wagner-K.), (Ouvert.) Erfurt (Sollerscher Mus.-Ver. u. im Konz.- u. Theat.-Ver.), (Chor d. Friedensboten) Hamburg (R. W.-V.), (Fragmente) ebd. (Laube-K.), (Ouvert.) Köln (Wagner-K.), (dto.) Leipzig (Berl. Philharmon. Orch.), (dto.) Lille (Lamoureux-K.), (dto.) Mühlhausen i. Th. (Göttke-K.), (dto.) Nancy (Popul. K.), (Fragmente) Oels (Seminar-K.), (Gebet) Paris (Colonne-K., 2mal), (Ouvert.) ebd. (Lamoureux-K.), (Friedenschor) Posen (Wagner-Feier d. Inf.-Regt. 46), (Szenen) Quedlinburg (K.-Gesellsch.), (dto.) Rumburg (Warnsdorfer Männer- u. Damen-Ges.-Verein), (dto.) Schwerin (Militärkapelle), (Ouvert.) Wiesbaden (Wagner-Abend des Städt. Kur-Orchesters.

Eine Faust-Ouverture (1839—1840): Altenburg (Dr. Stade-K.), Amsterdam (Meining. Hofkapelle), Baden-Baden (Städt. Kur-Orchester), Baltimore (1. Peabody-K.), Berlin (R. W.-V.), Boston (Boston Symph. Orchestra), Bremen (Wagner-Feier d. Stadttheaters u. Meining. Hofkapelle), Buffalo (Theod. Thomas-K.), Dresden (Nicodé-K.), Genf (C. class. im Gr. Théâtre), Hamburg (Meining. Hofkapelle), Karlsbad (Labitzky-K.), Karlsruhe (Abonn.-K.), Kassel (Abonn.-K. d. Kgl. Theat.-Orchesters), Konstanz (Symphonie-K.), Leipzig („Euterpe", Bonorand-K. u. Meining. Hofkapelle), Mannheim (5. Akad.-K.), Paris (Lamoureux-K.), Petersburg (4. Abonn.-K.), Sondershausen (Loh-K.), Stuttgart (Neuer Singverein), Weimar (Abonn.-K. d. Militärkapelle), Wiesbaden (Städt. Kur-Orchester).

Der Tannenbaum (1840): Hamburg (R. W.-V.)

Lieder (1840 und 1862) waren ohne Titel in den benutzten Programmen verzeichnet: Baden-Baden (Kur-Orchester), Bartenstein (Wagner-K.), Basel (Fr. Anna Walter, Strauß u. Fritz Blumer-K.), Brieg (Männergef.-Ver.), Buffalo (Philharmon. Gesellsch.), Dortmund (Soiree f. Kammermusik), Dresden (Vincentius-Ver.), Frankfurt a. M. (Bürger-K.), Göttingen (K. f. Männergesang), Großenhain (R. W.-V.), Hamburg (R. W.-V.), Hannover (Hannov. Künstler-Ver.), Jena (Akad. K.), Karlsbad (R. W.-V.), Kassel (Kgl. Theat.-Orchester), Kissingen (Kurkapelle), Landau (Mus.-Ver.), London (Frl. Lilli Lehmann-K.), Meiningen (Abonn.-K. d. Hofkapelle), Wenden (Frl. J. Thomson-K.), Wien (Akad. R. W.-V.), Würzburg (Kgl. Musikschule), Zwickau (Kammermusikabend).

Fliegender Holländer (1841): (Ouvert.) Angers (Association artistique), (dto.) Annaberg (Mus.-Ver. Annaberg-Buchholz), (Arie) Bartenstein (Wagner-K.), (Spinnerlied), Basel (Abonn.-K.), (dto.) Berlin (Ida Beckmann-K.), (Arie) ebd. (R. W.-V.), (Spinnerlied) Bordeaux (Sainte-Cécile), (Großes Duett) Bremen (Wagner-Feier d. Stadttheaters), (Duett) Bromberg (Jantsch-K.), (Fragmente) Brooklyn (Philharmonic Society), (Ouvert.) Brüssel (Monnaie-K.), (Duett) Buffalo (Theod. Thomas-K.), (II. Akt) Dresden (Opernabend d. Konservatoriums), (Spinnerlied) Düsseldorf (Frl. Lenz-K.), (dto.) Großenhain (R. W.-V.), (Fragmente) Hamburg (Laube-K.), (Ouvert.) Hof (Stadtmusikchor), (Mögst du, mein Kind) Karlsbad (Musikabend d. R. W.-V.), (Spinnerlied) Leipzig (R. Gewandhaus-K.), (Ouvert.) London (Richter-K.), (dto.) ebd. (Philharmonic Society), (Ballade) ebd. (R. W.-V.), (Duett) ebd. (C. Armbruster-K. u. Strauß-K.), (Spinnerlied) Malchin (Klaviersoiree von Maria Fromm), (Ouvert.) Meiningen (Hofkapelle), (Arie) Moskau (Symphonie-K.), (Spinnerlied) Mülhausen i. E. (Blumer-K.), (Ouvert.) Neapel (Soc. Orch.), (Bruchstücke) Paris (Lamoureux-K.), (Ouvert., Chor u. Ballade), Pittsburg (Musikal. Maifestival), (Teile des II. Aktes) Posen (Wagner-Feier d. Inf.-Regt. 46), (Matrosenlied, Szene u. Ballade) Prenzlau (Gesangverein), (Szenen) Quedlinburg (Wagner-K.), (dto.) Reichenberg (Bach-Händel-Feier), (Spinnerlied u. Ballade) ebd. (Wagner-K.), (Arie, Ballade u. Chor) Rom (Sgambati-K.), (Spinnerlied) Sherborne (C. popul.), (Dalands Lied) Tübingen (Akad. R. W.-V.), (Matrosenchor, Spinnerlied u. Ballade) Warnsdorf (Ver. d. Musikfreunde), (Ballade) Wien (Gesangschule d. Frau Prof. Bruckner).

Tannhäuser (1842—1845): (Ouvert.) Aachen (Städt. Abonn.-K.), (dto. u. Gesang der Elisabeth) Amsterdam (R. W.-V.), (Ouvert.) Angers (Sainte-Cécile), (Marsch mit Chor) ebd. (Associat. artist.), (Marsch, Lied an den Abendstern u. Arie der Elisabeth) Antwerpen (Société de Symphonie), (Arie der Elisabeth) Baden-Baden (Kur-Orchester u. Mathilde Brandt-Görtz-K.), (Erstes Lied des Wolfram) ebd. (Mathilde Brandt-Görtz-K.), (Ouvert.) Barmen Männerchor), (dto.) Birmingham (Richter-K.), (Dich, teure Halle) Braunschweig

(Männergesangverein), (Lied an den Abendstern) ebd., (dto.) Bremen (Wagner-Feier des Stadttheaters), (Ouvert.) Brieg (Symphonie-K.), (dto. u. Lied an den Abendstern) Bristol (Musikfest), (Blick' ich umher) Bromberg (Jantsch-K.), (Romanze) Brügge (4. Kammermusikabend), (Marsch) Brünn (Männergesang-verein), (dto.) Brüssel (Orch. de la Monnaie), (Arie) ebd. (C. de la Grande Harmonie), (Marsch u. Chor) Buffalo (Theod. Thomas-K.), (Ouvert.) Christiania (Selmer-K.), (Blick' ich umher u. O du, mein holder Abendstern) Dordrecht (Musikfest d. Nederlandsche Toonkunstenaars-Ver.), (Einzug der Gäste auf der Wartburg) ebd. (Orch. Vereenig.), (Arie der Elisabeth) Dresden (Konservatorium), (Dich, teure Halle) ebd. (Solistenabend des Konservat.), (Arie der Elisabeth) Edinburg (Élèves de M. Waddel), (Anrede u. Lied Wolframs) Eisenach (Mus.-Ver.), (Ouvert.) Elberfeld (Liedertafel), (Lied an den Abendstern) Fulda („Cäcilia"), (Marsch) Genf (Harmonie), (Lied an den Abendstern) ebd. (Société de Conc.), (Ouvert.) Glasgow (Manns-K.), (Dich, teure Halle) Göttingen (Männerges.-Ver.), (Pilgerchor u. Lied an den Abendstern) Hamburg (Wagner-Feier), (Ouvert.) ebd. (Wagner-Abend), (Fragmente) ebd. (Laube-K. u. Parlow-K.), (Blick' ich umher) Hirschberg i. Schl. (Vollhardt), (Ouvert.) Hof (Abonn.-K. u. Stadtmusikchor), (dto.) Innsbruck (Musik-Ver.), (Der Venusberg, nachkomp. Szene) Kassel (Abonn.-K.), (Dich, teure Halle) Köln (Gürzenich-K.), (Fragmente) Königsberg, (Ouvert.) Konstantinopel, (dto.) Krimmitschau (Oktett), (dto.) Leipzig („Arion" u. Philharmon. Kap. a. Berlin), (Lied an den Abendstern) ebd. (Gewandhaus-K.), (Ouvert.) ebd. (Wagner-Abend d. Inf.-Regt. 106.), (dto.) Lissabon (C. de Colisée), (Blick' ich umher) London (Dannreuther-K.), (Lied an den Abendstern) ebd. (C. Armbruster-K.), (Ouvert.) ebd. (Richter-K.), (Marsch) ebd. (Douglas-K.), (dto.) ebd. (C. Armbruster-K.), (Ouvert.) ebd. (Girdlestone-K.), (Wolframs Anrede) ebd. (Dannreuther-K.), (Elisabeths Gebet) ebd. (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Ouvert.) ebd. (Richter-K.), (dto. u. Wolframs Gesang) ebd. (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Dich, teure Halle) Magdeburg (K. d. Loge Harpokrates), (Ouvert.) ebd. (Armen-K.), (dto. u. Arie) Moskau (Symphonie-K.), (dto. u. Arie) Mühlhausen i. Th. („Ressource"), (Ouvert.), ebd. (Männerchor), (dto.) Nancy (C. populaire), (Fantasie) Naumburg a. S. (Wohlthätigkeits-K.), (Marsch u. Sextett) Neubrandenburg (Schüler-Auff.), (Marsch u. Chor) Neustadt a. H. (Cäcil.-Ver.), (Marsch, Ouvert. u. Bacchanale) New York (Thomas' Popul. K.), (Arie) ebd. (Riesberg-K.), (Fragmente) Oels (Seminar-K.), (Pilgerchor, Ouvert. [2mal], Lied an den Abendstern, Marsch u. Sextett a. d. I. Akt) Paris (Colonne-K.), (Marsch) ebd. (Konservat.), (dto. u. Ouvert.) ebd. (Lamoureux-K.), (Pilgerchor u. Einzug der Gäste auf der Wartburg) Prenzlau (Gesangverein), (Lied an den Abendstern) Quedlinburg (Wagner-K.), (Ouvert.) Reichenberg (Wagner-K.), (Fragmente) ebd. (Bach-Händel-Feier), (War's Zauber) ebd. (R. W.-V.), (Erster Gesang Wolframs) Remscheid (K.-Gesellsch.), (Ouvert.) Roubaix (Lamoureux-K.), (Lied an den Abendstern u. Marsch) Rom (Sgambati-K.), (Marsch) ebd. (Guida u. Franchi-K.),

(Sextett) Sherborne (Louis Parker-K.), (Der Venusberg, nachkomp. Szene) Sondershausen (Wagner-Abend), (Ouvert.) Triest (Orchestre du Théâtre Municip.), (Lied an den Abendstern) Tübingen (Akad. R. W.-V.), (Fragmente) Warnsdorf (Ver. d. Musikfreunde), (Pilgerchor) Wels (Wagner-K.), (Ouvert.) Wichita (Arnold-K.), (Szenen aus dem II. Akt) Wien (Opernschule des Konservat.), (Ouvert.) Wiesbaden (Wagner-Abend des Städt. Kur-Orchesters), (Der Venusberg, nachkomp. Szene) Wismar (Symphonie-K.), (Pilgerchor) Worms (Musik-Ges.), (Sextett) Yeovil (Bullock-K.), (Einzug der Gäste auf der Wartburg) Zwickau (Militärkapelle), (Lied an den Abendstern) ebd. (Kammermusikabend).

Das Liebesmahl der Apostel (1843): Berlin (R. W.-V.), Bologne (Mancinelli-K.), Dresden (Liedertafel), Köln (Polyhymnia), München (Musikal. Akad.), Sondershausen (Hofkapelle).

Lohengrin (1846—1847): (Vorspiel) Aarau, (dto.) Amsterdam (R. W.-V.), (dto., Elsas Traum u. Entr'acte) Antwerpen (Société de Symphonie), (Szene) ebd. (Musikfest der Musik-Ges.), (Erzählung vom Gral) Baden-Baden (Städt. Kur-Orchester), (1. Aufzug des III. Aktes) Bartenstein (Wagner-K.), (Vorspiel) Basel (Abonn.-K. d. Musik-Gesellsch. u. Konzertchor), (dto.) Berlin (R. W.-V.), (I. Akt) Bern, (Vorspiel) Bordeaux (Sainte-Cécile), (Elsas Brautzug) Braunschweig (Männerges.-Ver.), (Vorspiel zum III. Akt) Bristol (Musikfest), (Duett zwischen Elsa und Ortrud, Erzählung vom heiligen Gral) Bromberg (Jantsch-K.), (Brautchor) Brüssel (Grande Harmonie), (Elsas Traum) Christiania (Musik-Verein), (Fantasie, Brautchor u. Vorspiel zum III. Akt) Genf (Harmonie), (Fantasie) ebd. (Union instr.), (Vorspiel zum III. Akt) Greven (Roothaan-K.), (Fragmente) Hamburg (Parlow-K.), (Vorspiel) Hof (Stadtmusikchor), (Finale) Jena, (Szenen) Karlsbad (R. W.-V.), (Zug der Frauen) ebd. (Kurkapelle), (Vorspiel) Kiel (Symphonie-K.), (Brautzug) Kissingen (Liedertafel), (Szenen) Köln (Philharmon. K.), (Vorspiel) Kreuznach (K. der Kurkapelle), (Finale) Leipzig, (dto.) Lille (Lamoureux-K.), (Vorspiel u. Einleitung zum III. Akt) Liverpool (Ch. Halle-K.), (2. Vorspiel zum III. Akt, Lohengrin u. Elsa) London (R. W.-V.), (Vorspiel zum III. Akt) Mailand, (Elsas Traum) Marburg (K. d. Akad. Konz.-Ver.), (Vorspiel zum III. Akt) ebd. (Akad. R. W.-V.), (dto.) Marseille (C. popul.), (Fragment) Moskau (Philharmon. Ges.), (Arie) Mühlhausen i. Th. (Göttke-K.), (Fantasie) New York (Konservat.), (Fragmente) Oels (Seminar-K.), (Einzugsmarsch) Paris (Konservat.), (Erzählung vom Gral u. Vorspiel) ebd. (Lamoureux-K.), (Vorspiel) Posen (Wagner-Feier d. Inf.-Regt. 46), (Duo II u. Romanze) Prag, (Prolog, Elsas Traum, Festspiel, Brautchor u. Elsas Gesang an die Lüfte) Prenzlau (Gesangverein), (Vorspiel) Quedlinburg (Wagner-K.), (Duett zwischen Elsa und Ortrud u. Vorspiel) Reichenberg (R. W.-V.), (Einleitung zum III. Akt u. Lohengrins Abschied) Rouen (Lamoureux-K.), (Vorspiel u. I. Akt) Rumburg (Warnsdorfer Männer- und Damen-Ges.-Ver.), (Gebet des Königs) Tübingen (Akad.

R. W.-V.), (Vorspiel u. I. Akt) Warnsdorf (Liedertafel d. Männer- u. Damen-Ges.-Ver.), (Fragmente) ebd. (Ver. d. Musikfreunde), (Elsas Traum) Wiesbaden (Wagner-Feier), (Vorspiel) ebd. (Wagner-Abend d. Städt. Kur-Orchesters).

Iphigenie in Aulis von Gluck, Ouvertüre mit W.s Schluß (1847): Brieg (Männergef.-Ver.), Brünn (Musik-Ver.), Jena (Akad.-K.), Köln (11. Gürzenich-K.), Mannheim (Akad. K.), Meiningen (Hofkapelle), Oldenburg (Hofkapelle), Rostock (Konz.-Ver.), Wien (Philharmon. K.), Zwickau (Kammermusikabend).

Wieland der Schmied (1850): Sondershausen (Wagner-Abend).

Album-Sonate in As-dur (1853): Wiesbaden (Wagner-Feier).

Rheingold (1853—1854): (Einzug der Götter) Baden-Baden (Könnemann-K.), (Loges Erzählung) Chemnitz (Sing-Akademie), (Szene der Erda) Hamburg (R. W.-V.), (Fragmente u. Wotans Gruß aus Walhall) Kassel (R. W.-V.), (Gewitterzauber u. Einzug der Götter) London (Richter-K.), (Einzug der Götter) Pawlowsk b. St. Petersburg (Symphonie-K.), (Finale) New York (Symph.-Gesellsch.).

Die Walküre (1853—1856): (Einleitung u. Gesang des Siegmund und der Sieglinde) Amsterdam (R. W.-V.), (Bruchstücke u. Walkürenritt) Antwerpen (Société de Symphonie), (Liebeslied) Baden-Baden (Kurkomitee- u. Wohlthät.-K.), (Wotans Abschied von Brünhilde u. Feuerzauber) ebd. (Kur-Orchester), (Liebeslied) Bamberg (Musik-Ver.), (Feuerzauber u. Walkürenritt) Barcelona (Symphonie-K.), (Schlußszene) Bartenstein (Wagner-K.), (Szene zwischen Wotan und Brünhilde) Berlin (R. W.-V.), (Feuerzauber u. Wotans Abschied) ebd. (Roßbergs K. beim Kronprinzen), (Liebeslied) Birmingham (Musikfest), (Liebesduett u. Wotans Abschied von Brünhilde und Feuerzauber) Bromberg (Jantsch-K.), (Walkürenritt) Brünn (Frank-K.), (dto.) Brüssel (Grande Harmonie), (Szenen u. Walkürenritt) ebd. (C. popul.), (I. Akt) ebd. (R. W.-V. u. C. popul.), (Szenen) ebd. (Union instr.), (dto.) Celle (Heinr. Vogl-K.), (dto.) Dresden (Heinr. Vogl-K.), (dto.) Erfurt (Sollerscher Musik-Ver.), (Walkürenritt) Genf (Société des Concerts), (I. Akt, Wotans Abschied, Feuerzauber u. Liebeslied) Graz (R. W.-V.), (Liebeslied u. Walkürenritt) Großenhain (R. W.-V.), (Wotans Abschied u. Feuerzauber) Haag („Toekomst"), (Einleitung u. Liebesduett) Hamburg (Wagner-Abend), (Fragmente) ebd. (Parlow-K.), (Abschied Wotans von Brünhilde u. Liebesduett) ebd. (Wagner-Feier), (Siegmunds Liebesgesang u. Feuerzauber) Hildesheim (Rummel-K.), (Liebeslied) Karlsbad (Männergef.-Ver.), (Schlußszene u. Brünhilde) Karlsruhe (Tonkünstlerversammlung), (Liebesduett) Kassel (R. W.-V.), (1. Aufzug d. III. Aktes) Kiel (R. W.-V.), (Tonbilder) ebd. (Liedertafel), (Fragmente) Köln (Wagner-K.), (Liebeslied) Konstantinopel (Teutonia-Männerchor), (dto.) Landau (Musik-Ver.), (Abschiedsgesang des Wotan) Leipzig (Konservat.), (Wotans Abschied von Brünhilde u. Feuerzauber) ebd. (R. Gewandhaus-K.), (Früh-

lingslied) ebd. (Konservat.), (Liebesduett) ebd. (Wagner-Abend d. Inf.-Regt. 106.), (Tonbilder) ebd. (K. d. Inf.-Regt. 107), (Liebesduett) London (Lilli Lehmann-K., Richter-K. u. R. W.-V.), (Walkürenritt) ebd. (Richter-K.), (Walkürenritt) Madrid, (Liebeslied) Mainz (Städt. Kapelle), (Walkürenritt) München (Chor-Verein), (dto.) New York (Thomas' Popul. K.), (Fragmente) Paris (Colonne-K., 3mal), (Liebeslied, 2mal, Wotans Abschied, 2mal, u. Walkürenritt, 4mal) ebd. (Colonne-K.), (dto.) ebd. (Association artistique u. Châtelet-K.), (dto.) St. Petersburg (V. Cesi-K.), (1. Aufzug, Wotans Abschied u. Feuerzauber) Plauen (R. W.-V.), (Liebeslied) Prag, (dto.) Quedlinburg (Wagner-K.), (dto.) Rostock (Musikfest), (I. Akt) Sondershausen (R. W.-V.), (dto.) Troppau (Jahn-K.), (Liebeslied) Weimar (Militärkapelle), (Liebeslied u. Wotans Abschied) Wels (R. W.-V.), (dto.) Wien (Zweig-Ver. u. Akad. R. W.-V.), (Todesverkündigung a. d. II. Akt) ebd. (Wagner-Feier d. Akad. R. W.-V.), (Siegmunds Liebeslied) Wiesbaden (Wagner-Feier), (Tonbilder) ebd. (Städt. Kur-Orchester), (Liebeslied u. Walkürenritt) Zwickau (Riese-K.), (Liebesduett) ebd. (Stadttheater).

Siegfried (1853—1869): (III. Akt, Wanderer u. Erda) Berlin (R. W.-V.), (Trauermarsch) Barcelona (Symphonie-K.), (Waldweben) Brooklyn (Philharmonic Society), (dto.) Budapest (Philharmon. K.), (II. Akt) Graz (R. W.-V.), (Bruchstücke) Großenhain (R. W.-V.), (Waldweben) Hamburg (R. W.-V.), (dto.) Karlsbad (Kurkapelle), (Siegfrieds Tod u. Trauermarsch) Konstanz (Symphonie-K.), (Rheinfahrt) Leipzig (Philharmon. Kap. aus Berlin), (Waldweben) ebd. (Wagner-Abend d. Inf.-Regt. 106), (dto.) London (Krystallpalast-K.), (Rheinfahrt) ebd. (Richter-K.), (dto.) Magdeburg (Philharmon. Kap. a. Berlin), (Waldweben) New York (Thomas' Popul. K.), (Szenen a. d. III. Akt) Wien (Akad. R. W.-V.).

Götterdämmerung (1853—1874): (Rheintöchter u. Trauermarsch) Antwerpen (Société de Symphonie), (Trauermarsch) Berlin (R. W.-V.), (dto.) Brieg (Symphonie-K.), (dto. u. Rheintöchter) Brünn (Frank-K.), (Siegfrieds Rheinfahrt) Dresden (R. W.-V.), (Trauermarsch) Genf (Harmonie naut.), (Rheintöchter) Graz (R. W.-V.), (dto. u. Bruchstücke) Großenhain (R. W.-V.), (Vorspiel u. Trauermarsch) Hamburg (R. W.-V.), (Fragmente) ebd. (Parlow-K.), (Rheintöchter) ebd. (Wagner-Abend), (Trauermarsch) Karlsbad (R. W.-V.), (Schlußszene) Karlsruhe (Tonkünstlerversammlung u. R. W.-V.), (Duett) Kassel (R. W.-V.), (Nornenszene) Köln (Schwickerath-K.), (dto.) Leipzig, (dto. u. Schlußszene) ebd. (Neues Theater), (Trauermarsch) ebd. (Wagner-Abend d. Inf.-Regt. 106), (dto. u. Tageserwachen) London (Richter-K.), (Rheintöchter) ebd. (Krystallpalast-K.), (Vorspiel u. Waltraudenszene) Mannheim (R. W.-V.), (Trauermarsch) Paris (Lamoureux-K.), (dto.) Prenzlau (Gesangverein), (dto.) Quedlinburg (Wagner-K.), (dto.) Reichenberg (Wagner-K.), (dto.) Steyr (Bruckner-K.), (Rheinfahrt) Wien (Akad. R. W.-V.), (Trauermarsch) Wiesbaden (Wagner-Feier), (Rheinfahrt) Würzburg (Berl. Philharmon. Orchester).

Triſtan und Iſolde (1855—1858): (Einleitung zum II. Akt u. Nachtgeſang) Amſterdam (R. W.-V.), (Vorſpiel) Angers (Abonn.-K.), (Iſoldes Liebestod) Antwerpen (Société de Symphonie), (Vorſpiel u. Iſoldes Liebestod) Baden-Baden (Städt. Kur-Orcheſter), (dto.) Birmingham (Muſikfeſt), (dto.) Brünn (Frank-K.), (Iſoldes Liebestod) Brüſſel (Union instr.), (Vorſpiel u. Iſoldes Liebestod) Budapeſt (Philharmon. K.), (Vorſpiel) Danzig (Philharmon. Geſellſch.), (dto. u. Iſoldes Liebestod) Frankfurt a. M. (Muſeums-Geſ.), (Seefahrt) Frankfurt a. M. (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Vorſpiel u. Iſoldes Liebestod) Gera (Stadt-Orcheſter), (dto.) Graz (Steiermärk. Muſik-Ver.), (dto.) Haag („Toekomst"), (Fragmente) Hamburg (Laube-K.), (Iſoldes Liebestod) ebd. (Tonkünſtler-Ver.), (Vorſpiel) Kaſſel (Theat.-Orſteſter), (Iſoldes Liebestod) ebd. (R. W.-V.), (dto.) Köln (Gürzenich-K.), (dto.) Leipzig (Konſervat.), (dto.) ebd. (Gewandhaus-K., 2mal), (Vorſpiel) ebd. („Tonika"), (dto. u. Iſoldes Liebestod) London (Richter-K. u. Lilli Lehmann-K.), (Vorſpiel) Moskau (Kaiſ. ruſſiſche Muſik-Geſellſch.), (Iſoldes Liebestod) München (Chor-Verein), (Vorſpiel) Neapel, (dto. u. Iſoldes Liebestod) New York (Damroſchs Symphonie-K.), (Iſoldes Liebestod) Nürnberg (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Fragmente) Oels (Seminar-K.), (Vorſpiel, I. Akt, Teile d. II. Aktes u. II. Akt) Paris (Lamoureux-K.), (Iſoldes Liebestod) Quedlinburg (R. W.-V.), (Bruchſtücke) Reichenberg (Wagner-K.), (Vorſpiel u. Iſoldes Liebestod) Sondershauſen (Hofkapelle), (Schlußſzene) Wels (Wagner-K.), (Iſoldes Liebestod) Wiesbaden (Wagner-Feier), (Vorſpiel u. Iſoldes Liebestod) ebd. (Kurdirektions-K.).

Albumblatt (1861): Darmſtadt (Heß-K.), Hamburg (Wagner-Abend), Hof (Stadtmuſikchor), Karlsbad (R. W.-V.), Kiel (Liedertafel), Köln (Wagner-K.), London (Dannreuther-K.), Nürnberg (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), Sherborne (Louis Parker-K.), Sondershauſen (Loh-K.), Stettin (Stadttheater), Wels (Wagner-K.), Wiesbaden (Wagner-Abend d. Städt. Kur-Orcheſters).

Meiſterſinger (1861—1867): (Finale) Aachen, (Vorſpiel, Probelied u. Choraleinleitung) Amſterdam (R. W.-V.), (Preislied) Angers (Association artistique), (Bruchſtücke) Antwerpen (Société de Symphonie), (Preislied) Baden-Baden (Städt. Kur-Orcheſter), (Choral, Monolog u. Quintett) Bartenſtein (Wagner-K.), (Preislied) Bremen (Damengeſ.-Ver.), (Vorſpiel) ebd. (Wagner-Feier d. Stadttheaters), (dto.) Breslau (Stadttheat.-Orch.), (dto.) Briſtol (Muſikfeſt), (dto., Preislied u. Quintett) Brünn (Franks Orcheſter-K.), (Szenen) Brüſſel (Popul. K.), (Szenen a. d. III. Akt) Dresden (Konſervatorium), (Werbelied) Erfurt (Sollerſcher Muſik-Ver.), (Pogners Anrede) Frankfurt a. M. (Muſeums-K.), (Preislied) Freiburg i. Br. (Symphonie-K.), (Vorſpiel) Haag („Diligentia"), (Szene des Hans Sachs) ebd. (Maatſchappij-K.), (Einleitung zum III. Akt) Hamburg (R. W.-V.), (Fragmente) ebd. (Parlow-K.), (Vorſpiel, Walzer u. Feſtzug a. d. III. Akt) Jena (Großh. Orch. u. Muſ.-Schule), (Wach' auf) Karlsbad (Muſik-Ver.), (Vorſpiel) Karlsruhe (Hof-Orcheſter),

(Sachs' Lobrede) Kassel (R. W.-V.), (Fragmente a. d. III. Akt) ebd. (Gr. K.), (Pogners Anrede) Krefeld (K.-Ges.), (Vorspiel) Kiel (Liedertafel), (Quintett) Köln (Schwickerath-K.), (Fragmente) ebd. (Wagner-K.), (Quintett) Landau (Mus.-Ver.), (Am stillen Herd) Leipzig (Konservat.), (Wach' auf u. Schlußszene) ebd. (Dillet.-Orch.-Ver.), (Wach' auf) ebd. („Tonika"), (Vorspiel) ebd. (Philharmon. Kap. a. Berlin), (Vorspiel z. III. Akt u. Quintett) London (Krystallpalast-K.), (Fragmente) ebd. (Richter-K.), (Wettgesang) ebd. (Girdlestone-K.), (Sachs' Monolog) ebd. (Richter-K.), (Pogners Anrede u. Walters Preislied) ebd. (R. W.-V.), (Preislied) ebd. (Girdlestone-K.), (Walters Preislied) Magdeburg (Kasino), (Fanget an) ebd. (Harmonie), (Am stillen Herd) Mainz (Symph.-K.), (Vorspiel) Marburg (Akad. R. W.-V.), (dto.) Meiningen (K. d. Hofkapelle), (Vorspiel z. III. Akt) Nancy (C. populaire), (Preislied) Naumburg a. S. (Ges.-Ver.), (Vorspiel z. III. Akt) Paris (Petit Bayreuth), (Bruchstücke und Vorspiele) ebd. (Lamoureux-K., 3 mal), (Walter vor der Meisterzunft u. Quintett) Quedlinburg (Wagner-K.), (Szene unter dem Fliederbaum) Reichenberg (R. W.-V.), (Quintett) Rostock (Musikfest, 2mal), (Pogners Anrede) Rotterdam (Eruditio musica), (Szenen a. d. III. Akt) Sondershausen (Fürstl. Konservat.), (Preislied) Tübingen (Akad. R. W.-V.), (dto.) Warnsdorf (Liedertafel des Männer- u. Damen-Ges.-Ver.), (dto. u. Gruß an Sachs) ebd. (Ver. d. Musikfreunde), (Hans Sachs' Anrede u. Preislied) Wels (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Preislied) Wien („Akkord"), (Vorspiel) Wiesbaden (Theat.-Orchester), (Am stillen Herd) ebd. (Kurdirektions-K.), (Vorspiel) Zürich (Mus.-Ges.), (dto.) Zwickau (Kammermusikabend).

Der Engel (1862): Berlin (R. W.-V.).

Stehe still (1862): Berlin (R. W.-V.).

Im Treibhaus (1862): Berlin (R. W.-V.), Dresden (R. W.-V.), Köln (Schwickerath-K.), London (R. W.-V.).

Schmerzen (1862): Nürnberg (Zweig-Ver. d. R. W.-V.).

Träume (1862): Dresden (R. W.-V.), Karlsbad (R. W.-V.), Kassel (R. W.-V.), Köln (Schwickerath-K.), Leipzig (Militärkapelle), London (Zweig-Ver. d. R. W.-V. u. Lilly Lehmann-K.), Wels (Zweig-Ver. d. R. W.-V.).

Huldigungsmarsch (1864): Amsterdam (Wedemeyer-K.), Baden-Baden (Städt. Kur-Orchester), Dresden (Männerges.-Ver.), Elberfeld (Instrumental-Ver.), Graz (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), Landau (Musik-Ver.), Plauen (R. W.-V.).

Kaisermarsch (1871): Aachen (Städt. Abonn.-K.), Antwerpen (Musikfest d. Mus.-Ges.), Barcelona (Symph.-K.), Berlin (R. W.-V. Berlin und Potsdam), Dessau, Dresden (Mansfeldt-K. u. Nicodé-K.), Frankfurt a. M. (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), Hamburg (Wagner-Abend u. Parlow-K.), Hirschberg i. Schles. (Symph.-K. u. Vollhardt'sches Abonn.-K.), Karlsbad (R. W.-V.), Karlsruhe (Musikfest), Köln (Philharmon. K.), London (Richter-K. u. Lilli Lehmann-K.), St. Petersburg (Symph.-K.), Prenzlau (Gesang-Ver.), Sulza i. Th. (Weyland-K.), Wiesbaden (Städt. Kurkapelle).

Siegfried-Idyll (1871): Brüssel (C. popul.), Haag („Diligentia"), Hof (9. Abonn.-K.), Karlsbad (Kurkapelle), Leipzig („Erholung"), London (Richter-K. u. Kryſtallpalaſt-K.), Paris (Petit Bayreuth, Lamoureux-K., u. Colonne-K.), Rom (Sgambati-K.), Rotterdam (Eruditio musica), Sondershauſen (R. W.-V.), Wiesbaden (Theat.-Orcheſter), Zürich.

Feſtmarſch (1876): Paris (Lamoureux-K.).

Stabat mater von Paleſtrina (1877): Meiningen (Herzogl. Orcheſter).

Parſifal (1877—1882): (Vorſpiel u. Schlußſzene des 1. Aufzugs) Amſterdam (R. W.-V.), (Vorſpiel) Angers (Associat. artist.), (Bruchſtücke) Antwerpen (Société de Symphonie), (Vorſpiel) ebd., (dto. u. Charfreitagszauber) Baden-Baden (Kur-Orcheſter), (Paraphraſe) ebd., (Vorſpiel) Barcelona (Symph.-K.), (I. Akt) Berlin (R. W.-V. Berlin u. Potsdam), (Kundrys Erzählung) ebd. (R. W.-V.), (III. Akt) ebd. (R. W.-V.), (I. Akt Schluß) Bern, (Charfreitagszauber) Bremen (Wagner-Feier d. Stadttheaters), (Vorſpiel) Briſtol (Muſikfeſt), (Charfreitagszauber) Brünn (Frank-K.), (Blumenmädchenſzene u. Charfreitagszauber) Brüſſel (C. popul.), (Szenen) ebd. (Popul. K.), (Charfreitagszauber) Buffalo (Theod. Thomas-K.), (dto.) Deſſau, (dto.) Dresden (Männergeſ.-Ver. u. Liedertafel), (Charfreitagszauber) ebd. (Zimmermann-K.), (Paraphraſe) Frankfurt a. M. (Zweig-Ver. d. R. W.-V.), (Verwandlungsmuſik) Graz (R. W.-V.), (Vorſpiel u. Schluß d. 1. A.) Haag („Toekomst"), (Vorſpiel) ebd. (Maatſchappij-K.), (dto.) Hamburg (Wagner-Feier u. R. W.-V.), (Fragmente) ebd. (Parlow-K.), (Charfreitagszauber) ebd. (Wagner-Abend), (dto.) Hildesheim (Rummel-K.), (dto.) Hof (Stadtmuſikchor), (Vorſpiel) ebd. (Abonn.-K.), (Charfreitagszauber) Karlsbad (R. W.-V.), (Gralſzene des 1. A.) Karlsruhe (Philharmon. Ver. u. R.W.-V.), (Schlußſzene des 3. A.) ebd. (R. W.-V.), (Liebesmahl) Kaſſel (R. W.-V.), (Vorſpiel u. Charfreitagszauber) ebd. (Theat.-Orcheſter), (Charfreitagszauber) Kiel (Liedertafel), (Verwandlungsmuſik u. Schlußſzene des 1. A.) Köln (Gürzenich-K.), (III. Akt) ebd. (Schwickerath-K.), (Vorſpiel) ebd. (Polyhymnia), (Vorſpiel) Kreuznach (Kurkapelle), (dto.) Leipzig (Gewandhaus-K.), (Charfreitagszauber u. Vorſpiel) ebd. (Wagner-Abend d. Inf.-Regt. 106), (Fragmente) London (Albert Hall Choral Society), (Vorſpiel u. Schluß d. I. Aktes) ebd. (Kryſtallpalaſt-K.), (Vorſpiel) ebd. (Richter-K.), (Charfreitagszauber) Lüttich (Konſervat.), (Schlußſzene d. I. Aktes) Mailand (Società del Quartette), (Einleitung u. Schluß d. I. Aktes) Mancheſter (Halle-K.), (Vorſpiel) Meiningen (Herzogl. Orcheſter), (dto.) ebd. (Hofkapelle), (Charfreitagszauber) München (Muſikal. Akademie), (dto.) ebd. (Volks-K.), (dto.) Neuchâtel, (dto.) New York (Steinway Hall Violin Recital), (Vorſpiel) ebd. (Symph.-Geſ.), (Fragmente) Oels (Seminar-K.), (Vorſpiel) Osnabrück (Geiſtl. K.), (dto.) Paris (Lamoureux-K.), (dto.) Paderborn (Muſ.-Ver.), (dto., Heiltum, Szene am Waldſee u. Liebesmahl; Vorſpiel u. Szene im Zauberſchloß; Vorſpiel, Eingangsſzene u. Charfreitagszauber) Paris (Petit Bayreuth), (Szene des Amfortas) Prag (K. z. Beſten dürftiger Rechtshörer), (Vorſpiel u. Charfreitagszauber) Quedlinburg (Wagner-K.), (Liebesmahlfeier) Reichenberg (Wagner-K.),

(Vorspiel) Rotterdam (Eruditio musica), (Charfreitagszauber) Salzburg (Mozarteum), (dto. u. Vorspiel) Sondershausen (Loh-K.), (Vorspiel) ebd. (Hofkapelle), (Verwandlungsmusik u. Schluß des I. Aktes) Stuttgart (Königsbau-K.), (Paraphrase) Tübingen (R. W.-V.), (Einleitung u. Schlußszene) Weimar (Hofkapelle), (Charfreitagszauber) ebd. (Kirchen-K.), (Vorspiel) Wiesbaden (Wagner-Feier), (Charfreitagszauber) ebd. (Kurdirektions-K.).

Briefe Richard Wagners 1830—1840.

Die wichtigen Lebensäußerungen, welche uns von den meisten Großen in der Form von Briefen erhalten sind, erreichen auch bei Wagner eine erkleckliche Zahl. Kastner hat in seiner verdienstlichen Zusammenstellung 413 genannt, die durch mehr als 100 an dieser Stelle zu vermehren waren. Viele Hunderte befinden sich noch in den Händen der Familie, bei Freunden und Sammlern. Eine Gesamtausgabe wird ohne Zweifel dereinst von berufener Seite besorgt werden, bis dahin werden aber die Freunde Wagners und die Forscher sich kaum damit begnügen wollen, aus zum Teil vergriffenen Zeitschriften das wertvolle Material sich zusammenzusuchen. Das Wagner-Jahrbuch wird deshalb auch hier seine zentralistische Tendenz zum Ausdruck bringen und alljährlich, chronologisch fortlaufend, Teile des gesamten Briefwechsels bringen. Ein etwas voreilig, mehr aus Pietät und weniger mit Rücksicht auf die historische Anforderung für den ersten Jahrgang gegebenes Versprechen hat uns davon abgehalten zahlreiches Neue, das uns an Briefen vorlag, zu veröffentlichen; doch werden wir hierdurch bei der Wiedergabe der Briefe der ersten Periode, 1830—1840, nicht weiter berührt, da gerade in sie nichts fällt, was nicht schon anderweit erschienen wäre. Vielleicht daß auch uns einst das bayreuther Archiv sich erschließt, wie dem Goethe-Jahrbuch das weimarische sich erschlossen hat! Daß das Wagner-Jahrbuch nicht unwürdig solchen Vertrauens, beweist hoffentlich schon dieser erste Band.

Für die buchstabengetreue Wiedergabe der Briefe kann, soweit es nicht möglich war, auf die Originale zurückzugehen, keine Bürgschaft übernommen werden.

1) An B. Schotts Söhne, Mainz.

Leipzig, den 6. October (1830).

Wohlgeborner Herr,

Schon lange habe ich mir Beethovens letzte herrliche Sinfonie zum Gegenstand meines tiefsten Studium's gemacht, und je mehr ich mit dem hohen Werthe des Werkes bekannt wurde, destomehr betrübte es mich, daß dies noch vom größten Theile des musikalischen Publikum's so sehr verkannt,

so sehr unbeachtet sei. Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmäßige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem großen Bedauern noch nie antraff; (denn jenes Czerny'sche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen). Zu großer Begeisterung wagte ich mich daher selbst an einen Versuch, diese Sinfonie für zwei Hände einzurichten, und so ist es mir bis jetzt gelungen, den ersten und fast schwierigsten Satz mit möglichster Wahrheit und Fülle zu arrangiren. Ich wende mich daher jetzt mit diesem Antrag an die resp. Verlagshandlung, indem ich frage, ob sie geneigt sein würde, ein solches Arrangement aufzunehmen? (denn natürlich möchte ich mich jetzt nicht ferner einer so mühvollen Arbeit ohne dieser Gewißheit unterziehen). Sobald ich dieser versichert sein werde, setze ich mich unverzüchlich an die Arbeit, um das Angefangene zu vollenden. Daher bitte ich ergebenst um schleunige Antwort, was mich betrifft soll Ew. Wohlgeb. des größten Eifer's versichert sein.

Meine Adresse: Ew. Wohlgeb.

Leipzig, im Pichhof vor'm ergebener Diener
Halli'schen Thore 1. Treppe. Richard Wagner.

(Im Besitze der Adressaten. Nach Oesterleins Angaben autographiert.)

---

2) An das Bureau de Muisque in Leipzig.

(Eingangsvermerk des Empfängers: Leipzig, 6. August 1831.)

Ew Wohlgeboren

mögen verzeihen, wenn ich hiermit mit einem Ersuchen beläftige, an dessen Erfüllung mir unendlich viel gelegen ist. Es betrifft nämlich die Bitte um Correcturen und Arrangements für das Clavier, wovon ich besonders in Betreff der letzteren Beweise meiner Tauglichkeit darbringen kann. Besonders treibt mich zu diesem Ersuchen der Mangel an Beschäftigung, und der Wunsch, in eine Thätigkeit dieser Art zu gelangen. — Vor der Hand erbiete ich mich, um Ew. Wohlgeboren von meiner Brauchbarkeit zu überzeugen, zu unentgeltlichen Probearbeiten in beiden Fächern, und sollte es mir glücken, dadurch Vertrauen zu erhalten, so werde ich es mir zur Ehre schätzen, zu geringeren, als den gewöhnlichen Preisen, Ew. Wohlgeboren dienen zu können. Pünktlichkeit und Correctheit in meinen Arbeiten wird stets mein Bemühen sein, um mir ferneres Vertrauen zu erhalten. In der Zuversicht, sobald als möglich Probe geschickt zu bekommen, empfiehlt sich zu Diensten

Euer Wohlgeboren

ergebenster

Richard Wagner, stud. mus.

Meine Wohnung ist im Pichhof vor dem
Hallischen Thore, eine Treppe hoch.

(Aus: W. Tappert, Richard Wagner und sein Leben. Elberfeld 1883, S. 5 f.)

---

3) An Heinrich Dorn, Riga.

Königsberg i. Pr., 7. August 1836.

Verehrtester Herr und Freund!

Hoffentlich werden Sie sich wohl noch meiner und zwar mit demselben Wohlwollen entsinnen, das Sie mir früher in so hohem Grade zuwandten, und wofür ich mich Ihnen noch jetzt zu dem lebhaftesten und innigsten Dank verpflichtet fühle. Offenherzig gestehe ich, daß mich zuweilen bei Ihrem Andenken das Gefühl recht wehmüthig anwandelte, Sie vielleicht nie wieder zu sehn, als Sie sich in einer ziemlichen Ferne niederließen; und um so angenehmer berührt mich jetzt die Vorstellung, mich um so vieles Ihnen näher zu wissen, ja sogar die Idee gefaßt zu haben, in einem glücklichen Falle Ihnen ganz nahe zu kommen, und da ich denn nun einmal diesen Punkt schon sogleich im Eingang dieser Zeilen berührt habe, so will ich keinen Anstand nehmen, sofort mit einer Angelegenheit herauszurücken, die mir, wenn auch nicht den alleinigen, doch den unmittelbaren Anlaß gab, mich Ihrer Erinnerung zurückzurufen, und Sie mit diesen Zeilen zu belästigen. — Seit zwei Jahren habe denn auch ich — Schwärmer und ci-devant-Beethovenianer — die praktische Carriére ergriffen, und seit dieser Zeit als Musikdirektor in Magdeburg fungirt, und rühme mich, es in diesem Fache so weit gebracht zu haben, daß einige frühere Leipziger Opernmitglieder mich als Ihren getreuen Schüler und Nacheiferer erkennen wollten, sowie ich Ihnen denn überhaupt beiläufig gestehen muß, daß Sie über die radikale Umwandlung meiner extremen musikalischen Ansichten tüchtig erstaunen würden. Jetzt hat mich denn nun Geschick und Liebe nach Königsberg geschleudert, wo ich gegründete Ansprüche auf ein Engagement zu haben glaubte, und mich bei einem vermuthlichen Nicht-Reüssiren derselben nur darin getäuscht habe, daß ich sicher zu wissen glaubte, Herr Schubert würde im Herbst nach Riga zurückkehren. Dazu scheint er nun jetzt nicht die mindeste Lust mehr zu haben, und — Gott weiß, was ihn fesselt — er will hier bleiben.*) Nun gestehe ich, daß mich die starke Entfernung, in die ich einmal gerathen bin, etwas in Verlegenheit setzt, und ich mich eines gewissen Hoffnungsblickes auf Riga nicht erwehren kann. Fühlen Sie wohl noch soviel Interesse für mich, daß Sie mich einer kleinen Mühe werth hielten, die in Erfüllung der Bitte bestehen würde, daß Sie mir in einer kurzen Notiz mittheilten, ob in Riga zum Herbst ein passables Theater incl. Oper zu Stande komme, und ob man mich als Musikdirektor dabei brauchen könne, da ich glauben muß, die Stelle werde noch nicht besetzt sein, weil man vorderhand noch

*) Wagner erhielt später die Stelle (Gesammelte Schriften I, S. 15). Louis Schubert (geb. 1828, † Petersburg) gab nach Aufgabe seiner Stellung ein Jahrzehnt Musikunterricht in Königsberg.

auf Herrn Schubert reflectirt hat. Meine Braut, Fräulein Planer, gegenwärtig hier als erste Liebhaberin angestellt, würde mir für diesen Fall dorthin folgen, da sie schon vorderhand von dorther Anträge erhalten hat, auf die sie natürlich nicht eingehen würde, wenn ich nicht auch dort placirt werden sollte. Wie würde ich mich freuen, sie Ihnen und Ihrer werthen Frau Gemahlin vorstellen zu können und uns als junges Paar Ihrer Freundschaft empfehlen zu dürfen. Auf dies, mein verehrter Freund! — Sehen Sie doch einmal, wie die Sachen dort stehen, ob es ehrenvoll und gerathen sein könne, dort Platz zu nehmen, und würdigen Sie mich wenn ich bitten darf, einiger Zeilen darüber, die mich in Memel post restante treffen werden. — Es gibt gewisse Beziehungen und Verhältnisse im Leben, die immer dieselben bleiben . . . so werde ich gewiß nie anders zu Ihnen zu stehen kommen, als ein Beschützter und Protegirter, zu Ihnen, dem Protector und Gönner; das leuchtet mir schon wieder aus dieser ersten Berührung ein, in die ich seit so langer Zeit wieder mit Ihnen trete. Erhalten Sie mir nur in dieser Stellung in gleichem Grade Ihr Wohlwollen, als ich gewiß stets das dankbarste Herz bereit halte, so schätze ich mich sehr glücklich. — Mit dem innigsten Wunsche für Ihr Wohlergehen, sowie mit der Bitte, mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin auf das achtungsvollste zu empfehlen, verbleibe ich mit unbegrenzter Achtung und Verehrung

Ihr ergebenster
Richard Wagner, Musikdirektor.

(Aus: Heinrich Dorn, Ergebnisse und Erlebnisse. Berlin 1877, S. 158.)

---

4) An Giacomo Meyerbeer, Paris.

(Riga, 1837.)

Ich bin noch nicht 24 Jahre alt, in Leipzig geboren und habe mich, als ich bereits daselbst die Universität besuchte, vor ungefähr sechs Jahren für die Musik bestimmt; mich trieb eine leidenschaftliche Verehrung Beethoven's dazu, wodurch auch meine erste Productionskraft eine unendlich einseitige Richtung bekam — seitdem, und besonders seit ich in das eigentliche Leben und die Praxis trat, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik, und zumal der dramatischen, bedeutend geändert, und soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen Ihres Genius auszulassen, nur so viel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zum Muster machte, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen.

(Fragment. Aus „Der Zeitgeist" Nr. 18 vom 3. Mai 1886, Beilage zum Berliner Tageblatt.)

---

5) An Giacomo Meyerbeer.

(Paris 1839, 1840.)

Sie, mein theurer Meister, der Sie nun die Güte und das Wohlwollen selbst sind, werden mir weniger als jeder Andere zürnen, wenn ich mit meinen vielleicht beängstigenden Hilferufen Sie sogar bis in Ihre Zurückgezogenheit verfolge. (Meyerbeer war von Paris abwesend; Gesammelte Schriften I, S. 18 ff.)

Terrorismus ist das einzige Mittel, und Sie, mein verehrter Selbstbeherrscher aller Töne, können ihn allein anwenden. Ich hoffe in dieser Welt auf kein Heil, als von Ihnen. (Geschrieben nach dem abschlägigen Bescheid des Renaissancetheaters; Gesammelte Schriften I, S. 19. Meyerbeer soll Hülfe bringen, indem er verspricht, dem Renaissance eine Oper zu schreiben.) Mit allen Sünden und Schwächen, mit allem Jammer und in Noth (empfiehlt sich Wagner Meyerbeer).

(Fragmente. Aus „Der Zeitgeist" Nr. 19 vom 10. Mai 1886, Beilage zum Berliner Tageblatt.)

---

6) An Friedrich August II., König von Sachsen, Dresden.

Paris, 4. December 1840.

„Allerdurchlauchtigster Herr!
Allergnädigster Herr und König!

Wenn ich es wage, aus Frankreichs Hauptstadt mich unmittelbar an Ew. Majestät mit einem unterthänigsten Gesuch ehrfurchtsvoll zu wenden, so möge vor allem meine Kühnheit darinnen eine Entschuldigung finden, daß ich als Sachse und Ew. Majestät treuergebenster Unterthan es unmöglich über mich gewinnen konnte, eine wenigstens für mich so außerordentlich wichtige Gelegenheit vorübergehen zu lassen, ohne mein in fremden Landen immer steigendes und dringenderes Verlangen zu stillen, gegen meinen Allergnädigsten Herren und König unmittelbar meine tiefste und feurigste Verehrung auszusprechen.

In Leipzig geboren, bezog ich noch als Kind mit meiner Familie Ew. Majestät Residenz Dresden, wo mein Stiefvater, Ludwig Geyer, als Hofschauspieler bei Ew. Majestät Hoftheater angestellt, das unschätzbare Glück hatte, durch die huldreichste Gunst des Allerhöchsten Hofes in dem Grade ausgezeichnet zu werden, daß, da er zugleich Portraitmaler war, er mit dem Allerhöchsten Auftrage beehrt wurde, die Allerdurchlauchtigste Familie zu portraitiren.

Ich selbst habe mich der musikalischen Komposition gewidmet und hatte bereits vor zehn Jahren das Glück, einige meiner Instrumental-Compositionen mit Beifall in meiner Vaterstadt aufführen zu sehen. Seitdem habe ich in

mehreren Städten Deutschlands das Amt eines Musikdirectors verwaltet; da mich aber namentlich der Drang beseelte, mich durch dramatische Compositionen auszuzeichnen, ich aber die kleineren Provinzbühnen Deutschlands keineswegs für geeignet halten durfte, vermöge erster Aufführungen auf ihnen den nöthigen Ruf zu begründen, ich leider damals noch nicht den Muth besaß, mich wie jetzt mit ehrfurchtsvollem Vertrauen an Ew. Majestät selbst zu wenden, so entschloß ich mich endlich, dem Beispiel so vieler Deutschen zu folgen und mich in der erwähnten Absicht nach Paris zu wenden.

Hier wurde die Aussicht auf ein Gelingen meines Planes zunächst durch den glücklichen Umstand fester gegründet, daß es mir gelang, die Freundschaft des rühmlich bekannten Herrn Meyerbeer zu gewinnen, durch dessen thätigste Theilnahme ich auch bereits dahin gelangt, daß ich jetzt mit der Administration der Académie royale de musique in den freundschaftlichsten Unterhandlungen über eine für dieses Theater eigens zu komponirende Oper stehe.

Nichtsdestoweniger aber ist in mir der feurige Wunsch immer lebendig geblieben, meine besten künstlerischen Kräfte meinem deutschen Vaterlande zu widmen. Von diesem Verlangen getrieben, habe ich hier in Paris eine große Oper unter dem Titel Rienzi vollendet, und zwar in der besonderen Absicht, sie dem Hoftheater Ew. Majestät zur ersten Aufführung anzubieten, weshalb ich denn namentlich auch einige wichtige Partien derselben bereits im voraus für mehrere ausgezeichnete Künstler berechnete, die das unschätzbare Glück genießen, Mitglieder des Hoftheaters Ew. Majestät zu sein.

Dies, mein Allergnädigster Herr und König, ist die Angelegenheit, wegen deren huldvollen Entscheidung ich mich erkühnt habe, mich unmittelbar an Ew. Majestät, den großmüthigen Schützer und Beförderer vaterländischer Kunst, zu wenden. Von dem jedem Sachsen angeborenen innigen und unbedingten Vertrauen zu seinem angebeteten Landesvater beseelt, fasse ich den Mut, mein unterthänigstes Gesuch in tiefster Ehrfurcht vorzutragen:

> ich ersuche Ew. Majestät, daß Allerhöchstdieselbe geruhen wolle, eine erste Aufführung meiner Oper Rienzi, deren Partitur ich zugleich Ew. Majestät Hofmarschall und Hoftheater-Intendanten Sr. Excellenz Freiherrn von Lüttichau zusende, auf Ew. Majestät Bühne zu Dresden Allergnädigst zu gestatten.

Würde mir mit der huldreichen Genehmigung dieses Gesuchs noch das unaussprechliche Glück zu Theil, daß Ew. Majestät geruhen wollte, mir zu gestatten, Allerhöchstderselben mein Werk in tiefster Ehrfurcht widmen zu dürfen, so würden die glänzendsten Erfolge vor dem Publikum mir matt und nichtig scheinen gegen das erhebende Gefühl, mein erstes größeres Product unter der besonderen huldreichen Protection meines Allergnädigsten Herrn und Königs auf dem Boden meines Vaterlands in das Leben treten zu sehen. (Aus Rob. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Dresden 1878, S. 532 ff.)

7) An den General-Direktor Herrn von Lüttichau, Dresden.

Paris, 4. Dec. 1840.

Ew. Excellenz

Dürfte es vielleicht befremden, zum erstenmale mit dem Namen eines Mannes bekannt gemacht zu werden und zu gleicher Zeit von demselben ein so umfangreiches Gesuch vorgetragen zu hören, als es der Gegenstand meines Schreibens sein wird. Obgleich ich Sachse bin, hatte ich doch zu meinem Bedauern nie das Glück, genügende Gelegenheit zu finden, auf dem Boden und vor dem Publikum meines Vaterlandes ausführlichere Proben meiner künstlerischen Fähigkeiten abzulegen. Nichtsdestoweniger aber habe ich selbst jetzt, wo es mir bereits geglückt ist, mit der Direktion der Académie royale de musique zu Paris in unmittelbare Unterhandlungen wegen eines für dieses Theater eigens zu componirenden Opern-Sujets zu treten, nicht aufgegeben, zu gleicher Zeit zu versuchen, ob mir das unschätzbare Glück beschieden sei, ein ähnliches glückliches Resultat meiner Bemühungen da zu erlangen, wo ich es mir zur höchsten und schmeichelhaftesten Ehre rechnen müßte, meine Bewerbungen mit Wohlwollen aufgenommen zu sehen.

Ich nehme mir die Freiheit, mich an E. E., den kunstsinnigen Intendanten des Hoftheaters Sr. Majestät, meines Königs, zu wenden, mit dem unterthänigsten Gesuch um gütige Berücksichtigung der Bitte, die ich hiermit vertrauensvoll E. E. an das Herz lege. Wie von jeher es eine meiner entzückendsten Hoffnungen war, auf der Hofbühne der Hauptstadt meines Vaterlandes ein größeres dramatisches Werk von meiner Composition aufführen zu sehen, habe ich auch in der letzten Zeit mich hauptsächlich mit der Vollendung einer Oper beschäftigt, deren Hauptparthien ich besonders für einige ausgezeichnete Talente berechnete, die das namhafte Glück genießen Mitglieder der Dresdner Hofbühne zu sein. Dieses Werk, eine große Oper in fünf Akten, betitelt: Rienzi, habe ich soeben beendigt und beeile mich nun, die Partitur und das Buch derselben E. E. zu übersenden und zwar mit dem Ersuchen, eine erste Aufführung desselben auf dem Hoftheater gestatten zu wollen.

Da ich in einer auszeichnenden Berücksichtigung dieses meines Gesuchs nicht nur mein künstlerisches Ehrgefühl geschmeichelt, sondern namentlich auch meine patriotischen Gesinnungen auf eine entzückende Weise erhoben erkennen müßte, habe ich mich zu gleicher Zeit erkühnt, dies mein unterthänigstes Gesuch selbst Sr. Majestät, meinem Könige, vorzutragen. Wie ich nun aber überzeugt bin, daß Se. Majestät in einer ähnlichen Angelegenheit nichts zu entscheiden geruhen würde, ohne den kunstverständigen Rat E. E. darüber einzuholen, so bin ich überzeugt, daß kein Umstand meinem Interesse zuträglicher sein könne, als der, daß mir das unaussprechliche Glück zu Theil würde, E. E. Wohlgewogenheit für mein Gesuch zu gewinnen.

Noch sei es mir vergönnt, freimüthig eines Umstandes Erwähnung zu thun, der vielleicht selbst in den Augen E. E. einiger Beachtung werth sein dürfte. Als ich nämlich den Entschluß faßte, eine größere Oper ausdrücklich in der Absicht zu schreiben, sie dem Dresdener Hoftheater zu einer ersten Aufführung anzubieten, erfuhr ich, daß der Plan, ein neues großartiges Schauspielhaus für dasselbe zu erbauen, seiner nahen Ausführung entgegensähe; was man mir von den magnifiquen Verhältnissen berichtet, in denen dieses Gebäude vollendet werden sollte, gab mir die Idee ein, auch die äußeren Ausstattungen meiner Oper in einer Art auszuführen, die dem, was in einem solchen Hause zu leisten ist, entsprechen sollte. E. E. würden daher aus einem Ueberblick des Buches meiner Oper ersehen, daß gerade dieses Werk vielleicht geeignet sein dürfte, auf dem Repertoir des Hoftheaters einen Platz unter denen einzunehmen, die zunächst bestimmt sein werden, nach Eröffnung des neuen Hauses in Scene zu gehen. Vielleicht würde mir selbst die Kühnheit verziehen, mit der ich es wage darauf hinzudeuten, daß in der Reihe der zu dieser Eröffnung bestimmten Stücke gerade das Werk eines Sachsen, der sich redlich bemühte, seine besten und gereiftesten künstlerischen Kräfte seinem Vaterlande zu widmen, nicht unpassend einen schmeichelhaften Platz einnehmen dürfte.

Jedenfalls glaube ich jedoch nicht unterlassen zu dürfen, gegen E. E. die Versicherung auszusprechen, daß nichts, selbst nicht die glänzendsten Erfolge, die mir von dem Pariser Publikum beschieden sein könnten, mir ein gleiches entzückendes und erhebendes Gefühl hervorbringen könnte, als zu sehen, daß mein in Rede stehendes größeres Produkt seiner ursprünglichen Bestimmung nach auf dem Boden meines Vaterlandes, auf dem Hoftheater Sr. Majestät, meines Königs, in das Leben träte.

Die Verpflichtung, die aus der Realisirung meines schönsten Wunsches gegen E. E. für mich entstehen müßte, würde mir eine der heiligsten und zugleich beglückendsten sein, da sie mich stets daran erinnern würde, daß es E. E. sei, der ich mich zu ewigem Dank verpflichtet fühlen müßte.

Ich verharre in ehrfurchtsvollster Ergebenheit E. E.

unterthänigster Diener

Richard Wagner,
25. rue du Helder.

(Aus Rob. Prölß, Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters in Dresden, Erfurt, S. 118 ff.)

Kleine Mitteilungen verschiedener Art.

Ausland. Besonders große Theater-Erfolge wurden gemeldet aus Barcelona (Fliegender Holländer), Boston (Walküre), Brüssel (Meistersinger), Chicago (Walküre, Lohengrin), Madrid (Lohengrin), New York (Walküre), Pest (Lohengrin, ungarisch), Rom (Lohengrin, Tannhäuser). Meist erste Aufführungen.

Bismarck und Wagner. In einer Sitzung des deutschen Reichstags Ende November 1885 brauchte Bismarck eine Redewendung, welche sich an Wagners bekannte Worte nach dem ersten Cyklus des „Ring des Nibelungen" (Bayreuth 1876) anlehnte. Er sagte in der Debatte über die Missionen: „Er (Windhorst) behauptet jetzt, wenn Sie keine französischen Jesuiten haben, haben Sie keine katholischen Missionen. Wenn Sie nur wollen, haben Sie eine große Reihe katholischer Missionare."

Cyklische Aufführungen Wagnerscher Werke fanden statt in Bremen, Hamburg, Leipzig, München.

Fliegender Holländer. 2./11. fünfundzwanzigjähriges Jubiläum der ersten Aufführung des Fliegenden Holländers in Wien (Kärntnerthor-Theater). Bis 2./11. 1885 wurde die Oper 134mal in Wien aufgeführt.

Hugo über Wagner. Der Kritiker Sarcey richtete an Viktor Hugo kurz vor dessen Tode die Frage, wie er über die Musik Wagners denke, die gegenwärtig in Paris immer mehr Terrain gewinne. Hugo ward sehr ernst und meinte: „Die Musik des Deutschen braucht, um verstanden zu werden, eine lange Schule; ich bin zu alt, um über die Anfangsgründe hinauszukommen; allein unsere Jugend macht sie durch, und Jeanne und George, meine Enkel, die kürzlich im Konzert Pasdeloup einen Auszug aus Tristan und Isolde hörten, scheinen die Sache recht gut erfaßt zu haben; die Klänge wirkten nicht befremdend auf sie, sie brachten ihnen eben nicht diese Antipathie entgegen, die bei uns alten Franzosen schon so viel Unheil gestiftet. Jeanne spielte mir sogar irgend ein Liebeslied Isoldens vor und hat mir mehrmals versichert, daß es herrlich sei; allein ich habe dabei unwillkürlich eine Melodie meines Gounod gesummt."

Kritische Gerechtigkeit. Der Hannoversche Courier vom 28./11 sagt nach einer Aufführung der Beethovenschen Missa solemnis mit Bezug auf die Schwierigkeiten des vokalen Teils: „So wird denn wohl die Missa solemnis gleich Beethovens zweitem Riesenwerke, der neunten Symphonie, nie in höchster Vollendung vorgeführt werden, es müßte denn jemand wagen, mit frevler Hand hineinzugreifen in diesen Wunderbau und Aenderungen vorzunehmen suchen, wie sie von Richard Wagner für die neunte Symphonie geplant wurden." Wagner hat **nie** Aenderungen des vokalen Teils der neunten Symphonie geplant und nur eine Veränderung in einem einzigen Takt des Tenorsolos empfohlen (Schottsche Partitur S. 209 vorletzter Takt).

Lohengrin ist in Wien am 26./9. zum 150. Male im Wiener Hofopern-theater aufgeführt worden. Erste Aufführung im neuen Haus 4./10. 1870, erste Aufführung überhaupt in Wien 19./8. 1858; Gesamtzahl der Auf-führungen 212. — In Hamburg wurde Lohengrin 1885 zum 100. Male aufgeführt. Erste Aufführung 19./11. 1855. — 200. Aufführung im Kgl. Opernhaus zu Berlin am 1./10. Erste Aufführung daselbst 23./1. 1859. — Dem Kapellmeister des Stadttheaters in Reichenberg, Emil Kaiser, ist infolge der vortrefflichen Lohengrin-Aufführung von der Tochter Wagners folgendes Dankschreiben zugegangen: „Sehr geehrter Herr! Empfangen Sie den Dank unseres ganzen Hauses für die freundliche Mitteilung über das erste Erscheinen ‚Lohengrins' in Ihrer Stadt. Mit größter Teilnahme ver-folgen wir die Bestrebungen zur Verwirklichung des Ideals, wie sich eine solche in der eben vollführten künstlerischen Handlung kund gibt, und Ihnen dafür erkenntlich, diese Teilnahme vorausgesetzt zu haben, übermittle ich Ihnen, sehr geehrter Herr, die Grüße der vollkommensten Hochachtung.

Bayreuth. Eva Wagner."

London. Zu den projektierten Wagnervorstellungen konnte Direktor Hermann Franke 1885 die Subskription nicht vollmächtig erlangen (N. Zeitschr. f. Musik S. 352).

Rohl, Dr. Ludwig, bekannter Wagnerschriftsteller, geb. 5./12. 1831 in Iserlohn, gest. 16./12. in Heidelberg.

Petit Bayreuth nennt sich eine im ersten Halbjahr 1885 zu Paris gebildete Vereinigung, welche zum Konzertvortrag geeignete Werke Wagners vor einem erlesenen Zuhörerkreis zur Aufführung bringt. Dirigent: A. Lascrux.

Reicher-Kindermann-Denkmal soll in Form einer Marmorbüste, die im Neuen Leipziger Stadttheater aufzustellen wäre, errichtet werden. Frl. Adelheid Bernhardt läßt zum Fond für ein solches ihr „Erinnerungsblatt an Hedwig Reicher-Kindermann" durch die J. B. Kleinsche Kunst- und Buchhandlung in Leipzig zum Preis von 50 resp. 25 Pfennig verkaufen. — Die Grabstätte der so früh der Kunst entrissenen Künstlerin auf dem Fried-hofe von Santa Anna in Triest wird durch einen Marmorwürfel, auf dem sich ein Kreuz erhebt, bezeichnet. Der Stein nennt Namen, Geburts- und Todestag. Die darunterstehenden Worte:

„Sie hört nun droben jenen Sang,
Mit dem sie hier das Herz uns zwang"

hat der Vater der Künstlerin geschrieben.

Sport. In den Rennlisten des Jahres 1885 kommen unter den Pferdenamen auch die Namen „Wagner", „Fliegender Holländer" und — — „Parsifal" vor. Ob eine größere Geschmacklosigkeit denkbar ist?

Stimmenmord. Das Musikal. Wochenblatt Nr. 46 macht in einer Note darauf aufmerksam, daß von zwei Berliner Kritikern hervorgehoben

wurde, daß sich Franz Betz allein von den Mitgliedern der Berliner Oper den bel canto bewahrt habe. Die Genannte sieht darin mit Recht einen neuen Beweis von der Hinfälligkeit des Vorwurfs, die Wagnersche Musik sei „stimmmordend", da gerade Betz einer der besten Vertreter Wagnerschen Stils ist.

Straße. Der Rennweg in Bayreuth, in welchem Wahnfried liegt, wurde in Richard Wagner-Straße umgetauft.

Wasserdämpfe. Im neuen Operntheater zu Pest sind nach dem Vorgang des Bayreuther Theaters Wasserdämpfe statt Zwischenaktsvorhang angewendet worden.

Ungekürzt. Oskar Commettant, bisher eifriger Wagnergegner, schreibt als Antwort auf einen im „Journal de Marseille" erschienenen und Ménard unterzeichneten Artikel, welcher die ungekürzte und stilgemäße Aufführung selbst der letzten Werke Wagners aufs dringendste befürwortet, die bemerkenswerten Worte: „Ja, wir wünschen endlich zu sehen, daß Wagner von einem unserer Operntheater Besitz ergreife; aber, wie Herr Ménard, wir wollen, daß der Versuch entscheidend sei, daß man uns den Wagner seiner Theorien in ihrem vollen Glanze biete, den Wagner der ‚unendlichen Melodie', mit einem Wort: den wahren Wagner, denn nur der wahre Wagner ist liebenswert."

Verdecktes Orchester fand nach Bayreuther Vorbild Anwendung in der Großherzoglichen Orchester- und Musikschule in Weimar.

400. Wagnerabend bei Schluß der Saison 1884/85 des Hamburger Stadttheaters unter Pollinis Direktion.

Vorträge über Wagner 2c. hielten: C. Armbruster in London (über Leben, Theorie und Werke Wagners mit musikalischen Illustrationen, und über die Musikdramen Wagners (Royal Institution of Great Britain); C. Fr. Glasenapp in Riga über das Verhältnis Liszts zu Wagner (zu Liszts 70. Geburtstag); Heftli in Tübingen über Wagners Wollen und Wirken (Akad. R. W.-V.); V. Kienzl in Graz über die nationale Bedeutung Bachs und dessen Einfluß auf Wagner (W.-V.); Max Koch in Marburg i. H. über Ziele und Bedeutung der Wagner-Vereine (Akad. R. W.-V.); F. Prager in London über Wagner als Mensch (W.-Society); Schütz in Reichenberg über den Gral in Sage und Dichtung und das Idealtheater in Bayreuth (W.-V.); Rich. Sternfeld in Berlin über Beethoven und Wagner (W.-V.); Otto Unruh in Kissingen über die Parsifalsage, ihre Entwickelung und Fortbildung (Polytechnischer Bezirksverein). Endlich wurde in Plauen ein Vortrag über Wagners Leben gehalten (W.-V.).

Walküre. Herr Bronsart von Schellendorf, Intendant des Hoftheaters in Hannover, hat die Absicht gehabt, die „bräutliche Schwester" in der „Walküre" in eine — „bräutliche Base" zu verwandeln, um seinen moralischen Anschauungen gerecht zu werden. Erst als ihm einer seiner Untergebenen bemerkte, daß er sich „lächerlich" machen werde und ihm von anderer Seite sogar eine Lächerlichkeit auf Lebensdauer prophezeit wurde, stand er von

einem Vorhaben ab (vergl. Wiener Musik-Ztg. Nr. 12). — Das Berliner Opernhaus gab im April die „Walküre" in zwei Akten — man ließ einfach den zweiten vollständig aus!!! (Musikal. Wochenbl. S. 236).

Wien. R. Wagners Werke wurden im Wiener Hofoperntheater im ganzen 767mal dem Publikum vorgeführt. „Lohengrin" ging am 26. September 1885 im neuen Hofoperntheater zum 150. Male in Szene; vom 19. August 1858 bis 18. Februar 1869 wurde diese Oper 63mal im alten Hause dargestellt und erlebte somit in Wien im ganzen 213 Aufführungen. Von den übrigen Opern Wagners sind am Wiener Hofoperntheater zur Darstellung gebracht worden: „Tannhäuser" vom 19. November 1859 bis 2. September 1885 184mal; „Der fliegende Holländer" vom 2. November 1860 bis 24. Juli 1885 134mal; „Die Meistersinger" vom 27. Februar 1870 bis 13. September 1885 61mal; „Rienzi" vom 30. Mai 1871 bis 26. Mai 1885 49mal; „Die Walküre" vom 5. März 1877 bis 22. September 1885 52mal; „Rheingold" vom 22. Januar 1878 bis 13. Dezember 1884 16mal; „Siegfried" vom 9. November 1878 bis 10. Juni 1885 21mal; „Götterdämmerung" vom 14. Februar 1879 bis 19. Dezember 1884 21mal; „Tristan und Isolde" vom 4. Oktober 1883 bis 23. Mai 1885 16mal.

Zur freundlichen Beachtung. Alles auf Richard Wagner Bezügliche wie Briefe und sonstige Skripturen, Ausgaben seiner Werke, Schriften und Aufsätze über ihn, Porträts, Theaterzettel, Programme etc. suche ich jederzeit für meine Wagner-Sammlung zu erwerben, sei es durch Kauf oder Tausch. Ich bitte Anerbieten über im eigenen, oder Nachweis über im fremden Besitz Befindliches dieser Art mir gütigst zukommen zu lassen.

Stuttgart, 1886.

Joseph Kürschner.

Namen- und Sach-Register.

A.

Aachen 64, 360, 467, 472 f.
Aarau 469.
Abälard 330.
Abendroth, Ernst 362.
Abendzeitung 46, 49, 51, 55, 271 f., 282.
Absalom 235 f.
„Académie nationale" 313.
„Académie royale" 480 f.
Achilles 35, 333.
Adam, Ad. 288, 436, 438, 440.
„Adelaide" 276, 283.
„Adrastea" 106.
„Adrian von Ostade" 51.
„A-dur-Klaviersonate" 419.
Aegypten 29 f.
Aeschylos 422 f.
„Aetolier" 30.
Afrika 299.
„Afrikanerin" 282 f.
Agamemnon 423.
„Ahnen", die 143.
„Ahnfrau", die 51.
Aichinger, Karl 362.
„Akad. Wagner-Vereine" 173, 188, 349, 354, 408.
Akëdysséril 432.
Alba 46.
Alberich 267, 330.
Albert, Prinz 409.
Alberti, K. 415; K. E. R. 434.
Albisbrunn 409.
Albrecht, Sophie 28.
„Alceste" 332.
„Alcestis" 30, 100, 105.
Alexander, Kais. v. Rußland 39.
Alexander der Große 35, 105.
Alexanderlied 124.
Algarotti, F. 98, 104.
„Allegro" (Vampyr) 373 f.
„Allgem. Theorie der schönen Künste" 97.
„Allg. deutsche Musik-Zeitg." 369, 371, 376.
„Allg. Musikal. Zeitg." VII, 283, 369, 371, 373, 408, 410, 412, 414 f., 419, 422, 424, 426, 429.
„Allg. dtsch. Musik-Verein" 433.
„Allg. R. Wagner-Verein" 299, 341, 349, 351, 359 f., 400, 423; „Ein Jahrzehnt d. Vereinslebens in statist. Daten 1877—1886 341 ff; Agitationsfond 344; „Eiserner Fond" 342, 346; Extrazüge 352; Gedenkschriften 352; Generalversammlung 350, 353 f.; Instruktionen 352; Statuten 349; Stipendienfond 350, 351, 353, 357; Versamml. v. Vertretern 344; Vertretungen 343 f., 350 bis 355, 357; Wiesbadener Agitationsfond 351; Zweigvereine 343, 350 f., 354 f. 357; Zentralleitung 355, 357, 360.
Allgemeine Zeitung 6, 424.
Almroth 364.
Alt, Pastor 68.
Altenburg 436, 442, 448, 454, 460, 466.
Amalfi 92.
Ambros, A. W. 392, 398.
Amerika 87, 299, 356.
Amfortas 135, 155, 430 f.
Amiens 466.
Amsterdam 356, 360, 466 f., 469 f., 472 ff.
Anders 291.
„An die Kunst" 383.
„An die kunstliebenden Bewohner Dresdens" 49.
André, Ad. 363.
Andreae, Dr. 363.
Angermann 85, 89.
Angers 467, 472, 474.
„Angers-Revue" 382, 428.
„An mein Volk" 39.
Annaberg i. E. 360.
Annaberg i. S. 467.
Anstetten, Geh. Rat v. 50.
Antigone 396, 423.
Antolka, Frau 73.
Anton, Prinz 32.
Antwerpen 356, 360, 467, 469 ff., 472 ff.
Apel, August 30, 34, 47, 365.
Apels Haus 24, 27, 32.
Arcole 28.
Arie 365.
Aristophanes 212.
Aristoteles 328.
Armbrust 362.
Armbruster, C. 485.
„Armide" 333.
Arndt, Kupferstecher 37.
Arnim, A. v. 125.
L'art moderne 416, 428 f., 432.
Artus 121.
Asch 355, 360.
Aschaffenburg 360.
Aschersleben 466.
„As-dur-Sonate" 419.
Asien 299.
„Athalia" 419.
Athen 105.
„Athenäum" 118, 308.
Auber, F. 274, 277, 281 f., 286, 288, 315 f., 375, 377, 436, 438, 440.
„Au bonheur des dames" 139.
Aubry 373.
Auerbach, William 362.
Auerbachs Hof 23 f., 32.
Auerbachs Keller 24.
„Aufforderung z. Tanz" 419.
„Aufruf an die Freunde deutscher Kunst" 344.
„Aufsätze über musikal. Tagesfragen" 417, 433 f.
Aufzeichnungen (Wagners) 289.
Augsburg 360.
Auguste, Prinzessin 62.
„Ausland", das 293.
„Aus Richard Wagners Pariser Leidenszeit" 287.
„Autobiographien" 292.
„Autobiogr. Skizze" 286, 292.
Avenarius, Ferd. XI, 45, 410.

B.

Bach, Joh. Seb. 19 ff., 46, 91, 232, 353, 378 f., 382, 400, 405, 417, 485.
Bachmann, Wilh. 375.
Baden-Baden 80, 282, 344, 360, 401, 466 f., 469 f., 472 ff.
Baden bei Wien 355, 360.

Bahn, M. Verlag 292.
Bakunin 413.
Balfé 436, 438, 440.
Ballenstedt 409.
Baltimore 360, 466.
Bamberg 53, 360, 470.
„Banditenbraut" 58.
„Barbier von Bagdad" 145.
Barcelona 307, 470 f., 473, 483.
Barmen 360, 467.
Barnewitz, G. 363.
Bartenstein 466 f., 469 f., 472.
Barth, Theod. 361.
Barthel, Karl Gottfr. 29, 31 f.
Bartold, Dr. 362.
Basel 80 f., 174, 180 f., 356, 467, 469.
Baske, Osk. 361, 364.
Bastille 27.
Batteux, Charl. 96 ff.
Batz, Karl W. 407, 433.
Baudelaire, Charles 425, 431.
Bauer, Jul. 361, 364, 375, 383,
Baumgarten, A. G. 97.
Bautsch 355, 361.
Bautzen 39.
Bayern 14, 203.
Bayreuth 8, 12, 14 ff., 22, 26, 43, 53, 64, 78 ff., 84 f., 87, 89, 92, 142, 164, 172 ff., 176 f., 179 ff., 184, 188 bis 192, 194 f., 196, 202, 205 f., 244, 257, 267, 298 f., 301 f., 307, 309 ff., 312, 317, 321, 325, 327, 335, 341 f., 344 ff., 349 f., 352—356, 358, 361, 373, 379 f., 390, 394 f., 400, 402, 406, 412, 415—418, 420—424, 426, 429, 431 f., 433 f., 475, 483 f.
„Bayreuther Blätter" VII f., 15, 34, 56, 63, 95 f., 174, 180, 187, 200, 241 ff., 245 f., 249, 262 f., 265, 308, 341—348, 350—355, 357, 360 f., 380 f., 394 f., 402.
„Bayreuther Festblätter" 308, 352.
„Bayreuther Tageblatt" 177, 190, 204, 379.
„Bayreuther Taschenkalender" 245, 353 f., 400, 416 f., 422.
Beatrice 34.
„Beaux arts, les" 97.
Bechstein 83.
Beck, Christ. Daniel 27.
Becker, Rich. 361.
Beckmesser 218 f., 221, 224 f., 229, 236.
„Beethoven" 9, 82, 261, 268.
Beethoven, L. v. 8, 21 f., 26, 75, 91, 137, 147, 174 f., 283, 291, 304, 322—24, 336 f., 369, 373, 378, 382, 386, 400, 405, 413, 415—421, 436, 438, 440, 475, 477 f., 483, 485.
„Beitrag zur Chronik des Theaters" 36.
Belgien 31, 299, 356, 428.
Bellaigues 429.
Belle-Alliance 45.
Belletristische Presse 376.
Bellini, V. 281, 376 f., 381, 411, 424, 436, 438, 440.
Benedikt, Jul. 436, 438, 440.
Benke, B. 362.
Benoit, Camille 382, 396, 428 f.
Berglinger, Jos. 130.
Bericht (Wagners) 369.
Bering 361.
Berlin 19, 31, 39, 49, 61 f., 64 f., 68, 89, 164, 170, 172 f., 176, 181, 186, 208, 240, 243, 245, 250, 262 f., 276, 283, 291 f., 311, 325, 352, 355, 361, 371, 375, 383 f., 396, 410 f., 422, 425 f., 429, 434, 436, 442, 448, 454, 460, 466 f., 469, 471, 473 f., 484 f.
„Berliner Tribüne" 376.
„Berliner Oper" 425, 484—486.
Berliner Rich. Wagner-Verein 414, 419, 422.
„Berliner Tageblatt" 478 f.
Berlioz, Hektor 286, 329, 335, 338, 386, 417 ff., 426 f.
Bern 344, 356, 361, 469, 474.
Berner Oberland 81.
Bernhardi, Archidiak. 38.
Bernhardt, Adelheid 484.
Berton 436, 438, 440.
Bertz, Johanna 26, 28.
Besele, Heinr. v. 363.
Beta, O. 394.
„Bethlehemitischer Kindermord" 63—66.
Betz, Franz 187, 485.
Bial, C. 383.
Bibl, R. 368.
„Bibliographie biogr." 292.
„Bibliotheca Musica Regia" 435.
Bieberich 412.
Bierey 35, 60, 66 f.
„Bilder aus dem Osten" 419.
Bilse-Konzert 371.
Birmingham 467, 470, 472.
Bischoff, Prof. 433.
Bismarck 87, 176, 205, 426, 483.
Bitter, C. H. v. 411.
Bizet, G. 419, 436, 440, 438.
Blaue Blume 115, 132.
Blaye de Bury 427.
„Blonde Eckbert, der" 131.
Blondel 316.
Blücher 39, 42.
Blum, C. 436, 438, 440.
„Blumenaue" 161.
„Blumenmädchenszene" 191.
Boccaccio 34.
Bock, Heinr. 364.
Bodensee 84.
Bodenstein, Jul. 361.
Böhme, Jakob 114.
Böhmen 41, 299, 302.
Böhmisch-Leipa 355, 361.
Bössenecker, J. G. 363.
Böttiger 46 f., 51, 53.
Boieldieu, F. A. 277, 315, 436, 438, 440.
Boller, Dr. V. 353, 364.
Bologna 306, 309.
Bonaparte 28 ff.
Bondini 27.
Bonn 26, 75, 361.
Bonnier, Pierre 400, 427.
Boos 364.
Bordeaux 311, 414, 434, 467, 469.
Borinski, K. 238, 415.
Borovits, Karl 361.
Bose, Archidiak. 25.
Boston 356, 361, 466, 483.
Bourges, Elemir 432.
Bote, Ed. & G. Bock 363.
Brahms, J. 386, 405, 419.
Brandenburg a./H. 361.
Brandt, H. 361.
Brandt, Karl 185, 394.
Brandt, Lithogr. 287.
Brangäne 251.
Branor 247.
Brassin, L. 344.
Bratfisch, Georg 361.
Braun, Alb. 363, 392.
Braunsberg 361.
Braunschweig 34, 173, 361, 375, 383, 436, 442, 448, 454, 460, 467, 469.
„Braut aus der Fremde" 51.
„Brautritt auf Kynast" 427.
„Braut von Messina" 21 f., 32 f., 34.
Brayer, J. de 431.
Brechter, Ludwig 407.
Breitkopf & Härtel IX, 33 f., 56, 368 f., 383 ff.
Bremen 361, 466 ff., 472, 474, 483.
Brendel, Franz 100, 413.
Brenning, Emil 389.
Brentano, Kl. 119 f., 125.
Breslau 34 ff., 39, 60—66, 68—71, 352, 361, 472.
Bricquelle, E. de 431.
Brief an die Künstler 394. — an die Orchestermitglieder 395. — an die Sänger 394. — an die Vorstände des Richard Wagner-Vereins 395. — Wagners 1830—40 475.
Brieg 361, 467 f., 470 f.
Brißler, F. 383.
Bristol 468 f., 472, 474.
Brixlegg 406.
Brockhaus, Fr. 34. 36. 42.
Brockhaus, H. 38. 42.
Brodtmann, Franz 361.
Brösel, Wilh. 396.
Bromberg 366, 367—370.
Bronsart v. Schellendorf 485.
Brooklyn 467, 471.
Brügge 468.
Brühl (Leipzig) 24, 37, 40, 43.
Brühlsche Terrasse 74.
Brüll, Ign. 436, 438, 440.
Brünhilde 85, 158, 326, 398, 406, 424, 435.
Brünn 355, 361, 468, 470—474.
Brüssel 173, 305, 356, 361, 395, 412, 427, 428, 432, 467 ff., 472, 474, 483.
Brüx 355, 361.

Budapest s. Pest.
Buddha 250, 254, 260 ff., 381.
Budweis 355, 361.
Büchner, Emil 361.
Büdingen 361.
Bühnenfestspielhaus 15, 174, 182, 184, 186, 197, 203, 328, 338, 350, 400, 406, 411,422,434,485; — Grundsteinlegung 177, 182, 195.
„Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben" 177.
Bühnenfestspiele 92, 167, 187, 196, 298, 308, 341, 344 ff., 349—353, 356, 358, 380, 417; „An die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth" 180; „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth" 390, 396; Defizit 194, 202 bis 207, 341; „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876 193, 200; erste Probe 186; Freikarten 188, 190, 194, 204, 346, 350, 353, 357; Garantiescheine 346; Manifest 189; Proben 192; Probenplan 188; Verwaltungsrat 177—180, 187 ff., 191, 201, 206, 342, 348, 351, 353, 356.
„Bühnenschwarm," der 33.
Bülow, Hans v. 80, 82, 344, 408 f.
Bürger 256.
„Bürgermstr. v. Saardam" 66.
Buffalo 466 ff., 474.
Buitenzorg=Java 356, 361.
Bukarest 356, 361.
Bulthaupt, Heinr. 1.
Burald, F. 383, 385.
Burchard, C. 383.
Bureau de Musique 476.
Burg 361.
Burgtheater 401.
Burkhardt, librairie 361 f.
Burmeister 55.

C.

(Siehe auch K.)

Cäsar 35, 105.
„Caïd", le 284.
Calderon 13, 60, 329, 386.
Caliban 432.
Cannes 45.
Capri 92.
Carlos 223.
Carvalho, Léon 432.
Cassel, Paulus 429.
Caspars Handbuch 248.
Castellamare 91.
Catenhusen, E. 408.
„C-dur-Phantasie" 419.
„C-dur-Symphonie" 379.
Celle 361, 470.
„Cenerentola" 278.
„Centennial=Marsch" 309.
„Cercle de la presse" 329.
Chamberlain, S. H. 363, 382.
„Champagnerschaum" 376.
„Chanson" 317.
Chelard 436, 438, 440.
Chemnitz 470.
Cherubini, M. L. 304, 306, 314, 436, 438, 440.
Chicago 181, 483.
Chopin, F. 137.
Chorgesang 408.
Christ, Schausp. 42.
„Die Christenheit" 117.
Christentum 116, 118, 124, 399.
Christiania 356, 361, 468 f.
Christus 250, 260, 399, 405.
„Chronik der kgl. (Dresdener) Schaubühne" 49, 55, 59, 63—66, 68 f, 71.
„Chronos" 29, 39.
„Cid" 319, 419.
Cimarosa 436, 438, 440.
„Cinna" 319, 363.
„Civiltà cattolica" 430.
Clapisson, Ant. Louis 277, 284.
Clavigo 223.
„C-moll-Symphonie" 323, 379, 413, 419.
„Code Napoléon" 35.
Cohn, Alb. 392.
„Columbus" 283.
„Comédie" 317, 324.
Commettant, O. 415, 485.
Konrad, M. D. 415.
Conservatoire (Pariser) 304; Konzerte 279, 286; Orchester 322.
Corneille, P. 53, 317, 328, 333.
Cornelius, Peter 145, 215 f., 379, 395, 436, 438, 440.
Cornelius=Nepos 70.
Correggio, A. 60.
„Correggio u. Michelangelo" 57.
Cortolezis, Joh. Nep. 363.
Couplet 317.
Cowen, Fredric 410.
Crépuscule des Dieux, le, 432.
Crohn, Klara 414.
Cyklische Aufführungen 483.
Cynthie, Laure 284.
Czerny 476.

D.

Dänemark 303.
D'Alayrac 436, 438, 440.
„Damnation de Faust" 419.
Damoreau=Cinti, Laura 276, 283 f, 284.
Damrosch 433.
Dannreuther, Edward 308.
Dantan, J. P., 274, 282.
Dante 34, 416.
Dante=Jahrbuch 15 f., 72.
Danzig 434, 437, 443, 449, 455, 461, 472.
Darcourt 427.
Darmstadt 173 f., 361, 437, 443, 449, 455, 461, 472.
Darwin, Ch. 133.
David 220 f., 228, 235.
Davidsohn 208.
Davos 356, 361.
Dayrolles 427.
„DeAlcestide Euripidea" 28.
Degenkolb, Diak. 26.
Deinhardstein, J. L. 233 ff., 237.
„Dekorative und kostümliche Szenierung zu Lohengrin" 56.
Delacroix, Eug. 429.
Delegierten=Versammlung der Wagner=Vereine 181 f., 188.
Delibes 335, 436, 438, 440.
Delitzsch 361.
Della, Maria 436, 438, 440.
Deroulèdes 6.
Dessau 473 f.
Detmold 29, 361.
Deubler, J. 360.
Deutlich, Jeremias 407.
Deutsch, Ferd. 361.
„Deutsch=amerikanische Kunstblätter" 408.
Deutsche, das 325.
„Deutsche Bühnen=Genossenschaft 393, 395, 412, 425.
„Deutsche Kunst= und Musikzeitung" 100, 425.
„Deutsche Lehr= und Wanderjahre" 292.
„Deutsche Musikzeitung" 368, 394, 408, 417, 424, 428.
„Deutsche Militär=Musikerztg." 414, 434.
„Deutscher Wagner=Verein" 172 f., 177.
Deutscher Verein (Troppau) 356.
„Deutsche Schaubühne" 63.
„Deutsche Schriftstellerztg." 433.
„Deutsches Dichterheim" 410.
„Deutsches Montagsblatt" 422.
Deutsches Reich 334.
Deutsches Theater 406.
„Deutsche Worte" 421
Deutschland 137, 176, 177 ff., 275, 309, 311, 314, 323, 330, 355, 395, 404.
„Deutsch=nationaler Kalender für Oesterreich" 390.
„Deux reines", les 284.
Devrient, Eduard 76, 393.
Devrient, Karl 70 f.,
Diderot, D. 137, 415.
Diener, Franz 86, 408.
Dietrich, A. 363.
Dietsch, 292.
Dimmler 361.
Dingelstedt, F. v. 79.
Diogenes 150.
Dittersdorf 231, 436, 438, 440, 442, 444, 446.
„Divina Commedia" 16.
Döllen, Alex. W. 363.
Dörfel, E. M. 362.
„Donauweibchen" 66.
„DonCarlos" 21,33,56,60,143.
„Don Juan" 27, 316.
„Don Juans Ende" 214.
Donizetti, G. 275, 281, 283, 442, 444, 446.
Donner 192, 424.
Donop, A. v. 361.
Dordrecht 356, 361, 468.
Dorn, Heinr. 365, 368 f., 427, 442, 444, 446, 477 f.

Dorn, Frau 478.
Dortmund 361, 467.
Dorus-Gras, Julie Aimée 276, 283.
Dostojewsky 146.
„Double échelle", la 284.
Dover 355.
Draeseke, F. 442, 444, 446.
Dragetschan 66.
Drame musical 304.
Dramma per musica 95.
„Drapier, le" 277, 282.
Drechsler, Karl 364.
„Drei Operndichtungen 410.
Dresden 5, 7, 27 ff., 31 f., 35, 37 ff., 41 ff., 45, 47 f., 52 ff., 56, 59—70, 73 f., 76, 78, 173, 182, 185, 272, 291 f., 322, 355 f., 361, 372, 386 f., 392, 409, 412—414, 437, 443, 449, 455, 461, 466, 474, 479—482.
Dresdener Hofbühne 47, 238, 287.
„Dresdener konstitut. Ztg." 72.
„Dresdener Schaubühne" siehe Chronik.
„Dresdener Tageblatt" 425.
Drieberg 442, 444, 446.
Drottleff, Rud. 363.
Druffel, Dr. 364.
Dublin 355.
Ducati, Joh. 363.
Ducrue, Jos. 362.
Dumersan 289.
Düna 287.
Dürer, A. 337.
Düringer 238.
Dürnberger, Adolf 362.
Düsseldorf 361, 437, 443, 449, 455, 461, 467.
Dütschke, Hans 361.
Duisburg 361.
Dujardin, Ed. 363, 382, 425, 427, 430.
Dumas, A. 328, 331.
Dumont, Léon 427.
Duprez, G. L. 274, 280 f.
Durand 63 f.
Duret, Theodore 390.
Duroc 40.
Duval 60.

E.

Eberhardtsches Haus (Eisleben) 68 f.
Eckert 393, 395.
„Edda" 12, 126.
Eden 335.
Edinburg 468.
Eger 355, 361.
„Egmont" 46, 49.
Ehnn, Bertha 402.
Ehrenlegion 281.
Eichel, G. F. 25.
Eichel, Johanna Sophia 25, 29, 35, 44.
Eigennamen 423.
„Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen" 179.
„Einheitsgedanke, der, in der deutschen Musik" 404.
Eilhardt 362.
Eisenach 361, 468.
Eisleben 26, 62, 68.
„Ekkehard" 143.
Elba 44.
Elbe 39, 52,
Elberfeld 361, 468, 473.
„Elias" 419.
Eliot, George 146.
Elisabeth, Landgräfin 123, 153, 331, 398.
Elisabeth von England 14.
Elsa 124, 318, 330.
Elsaß-Lothringen 395.
Elsner, C. 362.
„Elster", die 57.
„Emilia Galotti" 47.
„Emma di Resburgo" 61.
Enge bei Zürich 393.
Engel, G. 77, 426.
England 14, 308 f., 355.
Engländer 273.
Ensemblegesang 424.
„Entführung aus dem Serail" 27, 60.
„Entwürfe, Gedanken, Fragmente" 295, 380, 382, 431.
Enzenberg, Graf Karl 393, 412, 429.
„Epilogischer Bericht ꝛc." 168.
Erda 319, 382, 435.
Erdmannsdörfer, Max 363.
„Eremitage" 193.
Erfurt 361, 466, 470, 472.
„Ergebnisse u. Erlebnisse" 365, 369, 478.
Erik 433.
Erinnerungsmotive 418.
Erlangen 29.
„Erntefest", das 53, 55.
„Erntekranz", der 54.
„Eroika" 408, 416.
Erwachen der Natur 161.
„Erwin" 107 f.
„Es-dur-Klavierkonzert" 419.
Esser 442, 444, 446.
Esterhazy, Fürst v. 37.
Ettlinger, Maler 59.
Ettlinger, A. 112.
Eulenstein, Max 42.
Euler, Hotel (Basel) 80.
Euripides 106, 423.
„Europa" (von Lewald) 271, 279 f., 290, 374 f.
Europa 65, 287, 325.
Europa, das junge 375.
„Euryanthe" 22, 69, 71, 377.
„Euterpe" 369, 371.
Eutin 27.
Eva 219 ff., 222, 225 ff., 228.

F.

Falkenberg, Rich. 362.
„Falsche Catalani" 61.
Faltin, Rich. 362.
„Famiglia Suizzera" 56.
„Fantasie für Klavier" 369.
Fantin-Latour 435.
„Faust" 6, 11 ff., 16, 72, 119 f., 137, 152, 163, 319, 423.
Faustbuch 120.
„Faust-Ouvertüre" 383.
Faust-Szenen 419.
„Favoritin" 275 f., 283.
„Feen", die 121, 286, 373.
„Feensee" 282.
Feinmüller 376.
Ferber, K. F. 26.
„Festspiel für den Neujahrstag 1835" 379.
Festspielouvertüre 419.
Feuerbach 398, 413.
Feuerkugel 23.
„Feuerzauber" 402.
Feustel, Friedr. 177, 189.
Fichte, G. 29 f., 114.
„Fidelio" 139, 329.
Fiedler, F. 364.
„Fiesco" 27.
„Figaro" 378, 427 f., 432.
„Figurante", la 284.
Filke, Max 364.
„Fille d'honneur" 60.
„Fingal" 98.
Finke, Fidelio 362.
Fioravanti, V. 442, 444, 446.
Fischer, A. E. 361.
Fischer, Alex. 364.
Fischer, Franz 357, 360.
Fischer, H. 362.
Fischer, Paul 364.
Fischer, Rich. 361.
Fischer, W. 393, 409, 412.
Fischer & Haug 363.
„Fliegende Holländer" 4, 121, 163, 179, 196, 231, 261, 286, 291, 292, 316, 322, 331, 341, 358, 383, 396, 399, 401 f., 409, 433, 435, 483 f., 486.
Flitner 364.
Florenz 53.
Flotow, F. v. 442, 444, 446.
Fluelen 81.
Foote, Arthur 361.
„Fortuna" 150.
Fouqué, v. 13, 47, 126.
Fourcaud 427 ff., 432.
„Fra Diavolo" 282.
Français 427.
France libre 427.
Frank, E. 442, 444, 446.
Frank, Hans 415.
Frank, Herm. 424.
Frank, K. 361.
Franke, Herm. 484.
Frankenberg i. S. 361.
Frankenhausen 361.
Frankfurt a. M. 14, 23, 174, 352, 356, 361, 437, 443, 449, 455, 461, 467, 472 ff.
Frankfurt a. O. 361.
Frankreich IX, 14 f., 19, 28, 30 f., 90, 184, 281, 299, 303 ff., 313, 319, 356, 395, 428 f.
Franz, Dr. 362.
Franz II. 34.
Französisch 325.
Franzosen 273, 277, 280, 377.
„Frau als Schlange, die" 373.

Frauengasse (Dresden) 65.
„Frauenliebe und Leben“ 419.
„Frauen-Wagner-Verein“ 173.
Fredeburg 361.
„Freia“ 424.
Freiburg i. B. 361, 472.
„Freie Schulzeitung“ 411, 414.
„Freimütige“, der 30, 36 f., 46 f.
„Freischütz“ 22, 30, 33, 50, 61, 65 f., 68 ff., 231, 316, 329, 331, 377, 388.
Freude 364.
Freudenfeuer, V. 271.
Freytag, Gust. 143, 399.
Friedrich d. Gr. 20, 23, 143.
Friedrich Barbarossa 143.
Friedrich von Baden 175, 193.
Friedrich August, König von Sachsen 25, 35, 39, 42 f., 45, 50, 61 f., 479, 481 f.; 50jähr. Jubelfeier 57.
Friedrich Wilhelm, Erbgroßherzog von Baden 175.
Friedrich Wilhelm IV. 39, 392.
Friedrichstadt 39, 41.
Fritzsch, E. W. 240, 267.
„Frühlingslied“ 398.
Fünfkirchen 361.
„Fünf Reden gegen Herzog Ulrich von Württemberg“ 30.
Fürstenstadt, Gräfin 394.
Fürstner, Ad. 383 f.
Fürth 361.
Fuhrmann, Rud. 364.
Fulda 361, 468.
Fuß, Karl 362.

G.

Gade, N. 419.
„Gartenlaube“ 376.
Gasperini 426.
„Gasthaus z. Treuenbrietzen“ 66.
Gategast, Alb. 363.
„Gaulois“ 427 ff.
Gautier, Madame 394.
Gawalowski, W. 390.
Gawan 424.
„Gazette musicale“ 276, 283, 290, 411.
„Gazette d. Théâtres“ 428.
„Gazza ladra“ 57, 64.
„Gedächtnisfeier für Richard Wagner“ 352.
„Gedicht, unveröffentl., angebl. von Wagner“ 282, 365.
„Gedichte eines Skalden“ 126.
„Geheimnis“, das 52.
Geiling 64.
„Geisterseher“ 57.
„Gelehrtes Teutschland“ 26.
Genast 31, 51, 80.
Genée, R. 442, 444, 446.
Genelli, Bonaventura 379.
Genf 356, 361, 395, 466, 468 ff., 471.
Georg 235.
Georgi, Kriegsrat 48, 59.
Gera 362, 472.
Gernsheim, Fr. 363.
Gericht 419.
Gerlach, Christiane 38.
Gerlach, F. E. 38.
„Germinal“ 140.
„Geron der Adlige“ 247.
Gerstenberg, H. W. v. 126.
Gerstner, Hans 362.
„Geschichte des Hoftheaters zu Dresden“ 480, 482.
Gesamtkunstwerk 415 f., 430.
Gesamtgastspiele 406.
Gesangsmelodie Wagners, die 424.
„Gesellschaft“, die 382.
„Gespensterbuch“ 30, 415, 419.
„Getreue Eckart, der, und der Tannenhäuser“ 119, 122 f.
Gewandhaus 27, 74, 369, 371.
Geyer, Cäcilie 45.
Geyer, Joh. Ros., s. Wagner.
Geyer, Ludw. 26, 28 ff., 32, 33—39, 41—53, 55—69, 71, 479.
Geyer (Eisleben) 62, 68, 69.
Giani 360.
Gießen 184, 362.
„Gift“ 150.
Gil Blas 427.
Giordano, Luca 47.
Gitter, A. 360.
Gläser, F. 442, 444, 446.
Glasenapp, C. F. 19, 26, 64, 192, 203, 205, 269, 271 f., 353, 355, 363, 395, 399 f., 408, 421, 485.
Glasgow 468.
Glauchau 362.
Gleason 414.
Gleißenberg, K., IX.
Glogau 34.
Gluck, Chr. 11, 26, 30, 61, 87, 97, 99 f., 103, 105 f., 108, 137, 304, 314, 332 f., 377, 386, 404, 442, 444, 446.
Gluth 442, 444, 446.
Glyptothek 58.
Goebel, Gerh. 430, 431.
Görg 235 f.
Görres 123 f., 126.
Görz 362.
Goethe, J. W. v. 6, 7, 11 ff., 20 f., 23 ff., 27 ff., 32, 34, 52, 72, 85, 96 f., 106, 111 f., 114, 119, 122, 137, 152 f., 161, 223, 229, 234, 247, 252, 296, 317, 319, 328, 330, 380 f., 396, 397, 400, 416, 418, 421.
Goethe-Jahrbuch 15 f., 475.
„Götterdämmerung“ 82, 91, 127, 140, 159, 171, 185 f., 192, 334, 382, 391, 420, 428, 432 f., 486.
Göttingen 29, 349, 362, 467 f.
Götze, Emil 433.
Götz, H. 145, 442, 444, 446.
„Götz von Berlichingen“ 26.
Goldberg 242.
Goldmark, C. 442, 444, 446.
Goldschmidt, A. v. 419.
Golf von Neapel 91.
Golther, Wolfg. 243—246, 250—266, 269 f., 355, 363, 426.
Gonetzny, K. 362.
Goslar 362.
Gotha 362.
Gotter, F. W. 53.
Gotthard, R. 361.
Gottschalg, A. W. 408.
Gottsched, J. Ch. 10, 21, 24, 96.
„Gott und die Bajadere“ 52.
Gounod, Ch. 314, 335, 419, 442, 444, 446, 483.
Gowe, Ludw. 415, 424.
Gozzi, C. 33, 373.
Gr., Ad. 355.
Gral 121—124, 327, 415, 418, 421, 430 f., 485.
Gralsburg 411, 435.
Gramm, H. 434.
Grammann, C. 442, 444, 446.
Gramont 427.
Grane 154 f.
Graveshage 356.
Graz 173, 349, 355, 362, 470 bis 474 485.
Greifswald 362.
„Grenzboten“ 76, 413, 420, 422.
Gretchen 331.
Gretry, A. 55, 316, 377, 442, 444, 446.
Greven 469.
Griechen 112—116, 416, 422.
Griechenland 58, 65.
Gries 355.
Grillparzer, F. 11, 56, 59, 68, 329.
Grimm, Jac. 13.
Grimm, Gebr. 126.
Grimmaisches Thor (Leipzig) 25.
Grötzebauch, Max 364.
Groningen, J. van 360.
Groß, Ad. 189, 348.
Großbritannien 299, 308.
„Große Kinder“ 69.
„Das große Los“ 51. 64.
Großenhain 355, 362, 467, 470 f.
„Großes Konzert für die Violine“ 286.
Großgörschen 39.
Grünberg 364.
Grund, J. F. & Söhne 394.
„Gruß seiner Treuen an Friedr. August den Geliebten“ 383.
Gubitz, F. W. 32.
Gudrun 424.
Gürzenich 408.
„Guide musical, le“ 395, 417, 427 ff.
„Guido und Ginevra“ 282.
Guillaume, Jules 393, 412.
„Guittarrero“, 277, 282.
Gunzert, v. 394.
Gurnemanz 154 f., 430.
Gussow, Karl 385.
Gutmann, A. J. 364.

H.

H., A. Prof. 354.
H., Ed. 241.

Haag 470, 472, 474.
Haase, Gottl. 34. 35.
Haase, Friederike 34.
Hähn, Herm. 362.
Hähnel, Jul. 75 f.
Händel, G. F. 379, 404, 418 f.
Hänlein, A. 172.
Hagel, Ed. 364.
Hagen 154, 396, 424.
Hagen, Edm. v. 396, 416.
Hagen i. W. 362.
Hahn, J. G. 362.
Hainauer 361.
Hainburg a. D. 362.
Halévy, J. F. 274, 276, 281 f., 314, 442, 444, 446.
Halle, Pianist 283.
Halle a. S. 362.
Hallisches Thor 25.
Hallwachs, Dr. 394.
Halven, Ernst 362.
Hamburg 9, 64, 70, 176, 181, 352, 362, 409, 433, 438, 444, 450, 456, 462, 466 bis 474, 483 f.
„Hamburg. Dramaturgie" 9.
Hamburger Stadttheater 485.
„Hamlet" 16, 37, 60, 330, 365.
Hanfstängel 78.
„Hannes vun Böhl, Dr." 407.
Hannover 362, 375, 393, 438, 444, 450, 456, 462, 467, 485.
„Hannoverscher Kurier" 483.
Hansen, L. E. 361.
„Hans Heiling" 331.
Hanslick, Ed. 249, 405.
Hans Sachs 88, 128, 219 bis 228, 233—237, 396.
„Harald en Italie" 419.
Harkort, Frau 73 f.
Harlem 173.
„Harmonium" 368.
Hartmann 91.
Hartmann, E. v. 100, 334.
Hartmann, Ludw. 425.
Hartmann, Moritz 73.
Hartwig, Jul. 55.
Hartwig, Friederike Wilh. 28, 31, 34 f., 38, 43, 45 ff., 51, 55 ff., 59.
Hauber 59.
Haupt, R. 360.
Hausegger, v. 362, 390, 416.
„Hausgesinde", das 50.
Haydn, J. 137, 322, 336, 369, 405, 417.
Hebefeier 180.
Hecht, G. 362.
Heckel, Emil 167, 170 ff., 176, 179—181, 184 f., 188 f., 193, 195, 344, 394 f., 399.
Heckel, Karl 167, 363.
Heftli 485.
Hegel, G. W. v. 98, 418.
Heidelberg 53, 174, 484.
Heilbronn 362.
„Heilige Elisabeth" 80, 405.
Hein, H. v. 356.
Heine, Ferd. 56.
Heine, Heinr. 120, 123, 288 291.
Heinefetter, Kath. 283.
Heinrich I. 123, 330.
Heinrich VIII. 143.
Heinrich von Ofterdingen 115, 122 f.
Heintz, A. 385, 396, 408, 414 ff., 426, 429.
Helbig, Frau 363.
„Held des Nordens", der 126.
Helena 119.
Hell, Theod. 52, 272.
Heller, Jul. 364.
Hellwig, Reg. 66.
Helsingfors 355.
Hengster, H. 354, 421.
Hennequin, E. 416.
Henselt, A. 369.
Herbeck, Joh. 401.
Herbeck, Ludw. 393 f., 401 f.
Herder 96 f., 106, 112 f., 126, 132, 222, 418.
Herlossohn, G. K. 368.
Hermann, Friedr. 384.
Hermann, Gottfr. 30.
„Hermann" 24.
„Hermannsschlacht" 98, 331.
Herold, L. 277, 323, 442, 444, 446.
Herrmann, Lehrbuch 248.
Hertel, Eug. 362.
Herzeleid 424.
Herzfeld, V. v. 427.
Hesse, Coban 235 f.
Heubner, 413.
Heugel, Henri 427.
Heuschmann, H. jun. 361.
„Hexenbraut", die 72 f.
Hexenküche 72 f.
Heyse, Paul 149, 214.
Hildesheim 470, 474.
Hiller, Ferd. 73 f., 76 f., 85, 433, 442, 444, 446.
Hiller, Frau d. Vor. 75.
„Himmelfahrt der Maria" 47.
Hirsch, Franz 389.
Hirschberg 362, 468, 473.
„Hochzeit", die 372.
Höfersches Haus (Dresden) 70.
Hof 362, 467 ff., 472, 474.
Hoffmann, E. T. A. 43, 96, 122, 127 f.
Hofmann, Chr. 442, 444, 446.
Hofmann, Friedr. 421.
Hofmann, H. 362.
Hofmann, Lehrbuch 248.
Hofmann, Maler 185.
Hohenthal 23.
Holdhaus, Franz 362.
Holland 303, 356.
Holmès, Augusta 411.
Holstein, F. v. 448—452.
Homburg v. d. H. 362.
Homer 423.
„Horace" 319.
Horn, Adam 26.
Horn, Christiane Sophia 26.
Horn, Uffo 75.
Hosterwitz 69.
Hoven 448—452.
Hruschka, Al. 363.
Huber, Ferd. 27.
Hubertusburger Friede 23.
Hübner, Prof. 75.
Hueffer, Fr. 309.
Hülsen, B. v. 426.
Hug, Gebr. 362, 364.
„Hugenotten" 143, 275. 386, 428.
Hugo, Viktor 247, 251, 317, 416, 432, 483; — George 483; — Jeanne 483.
„Huldigung", die 46.
Hummel, J. N. 382, 448—452.
Humperdinck 91 f.
Hunding 266.
Hutten, U. v. 30.
Huysmans, J. J. 424.
„Hymnen an die Nacht" 131.

J.

Jacobi 35.
Jäger, Ferd. 342.
Jago 46.
Jahn, Frl. 396.
Janetschek, A. 362.
Janin, Jules 276.
Jbach, Rud. 360.
Jbsen, H. 146.
„Ideal, das, der Oper" 404.
„Idealisierung des Theaters" 21, 405, 421.
„Idomeneus" 73.
Jean Paul 29, 35, 43, 126, 386.
Jefferies 46.
Jena 27 ff., 30, 34, 106, 355, 362, 467. 469 f. 472.
Jerusalemer Kirche (Berlin) 70.
„Jesus von Nazareth" 413.
Iglau 362.
„Illustrierte Zeitung" 287, 392.
„Il Turco in Italia" 48.
Immermann, K. 121 f.
„Indépendance" 428.
Ines de Castro 283.
Ingolstadt 362.
Innsbruck 355, 362, 468.
Inowrazlaw 362.
Institut (Paris) 273, 281.
„Internationales Theater" 296.
„Intransigeant" 427.
„Joconde" 170.
„Johanna v. Montfaucon" 36.
Johannes 399.
Johannisfest 220.
Joncières 448—452.
Jordan, W. 389.
„Joseph in Aegypten" 50.
Josephsthal-Maxdorf 355 f., 362.
Joukowsky, Paul 90.
„Journal de Marseille" 485.
„Iphigenie in Aulis" 26, 30, 87, 105, 332, 409.
„Ironie, die, in Wagners Dichtungen" 423.
Irrenhaus (Bayreuth) 87.
Iserlohn 362, 484.
Isolde 91, 246, 251 f,, 257 ff., 260 ff., 264, 331.
Isouard, N. 448—452.

Italien 27 f, .58, 60, 63, 89, 203, 275, 280, 299, 305, 307, 309, 356.
Italiener 377.
Italienisches Dörfchen 49.
Itting, W. 424.
Itzig, Ephraim 23.
Jubelfeier, 50jähr., Friedr. Augusts 57.
Jubelmarsch 86 f.
„Judentum in der Musik," das 413.
Jüdenhof 65, 69.
„Jüdin" 277, 428.
Jullien, Adolphe 417, 427.
„JuliusCäsars Jahrbücher" 36.
Jung 361.
Junges Deutschland 119 f., 230.
Junges Oesterreich 73, 75.
„Jungfernkranz" 67.
„Jungfrau v. Orleans" 31, 53.
Just, Rud. 364, 410.

K.

„Kabale und Liebe" 46, 60.
Kaefferlein 177.
Kärntnerthor-Theater 483.
„Käthchen von Heilbronn" 71.
Kaiser, Emil 484.
„Kaisermarsch" 175, 193, 429.
„Kameliendame" 326, 331.
Kamin 362.
Kammerer, Lorenz 361.
Kampen 356.
„Kampf, der, der Sänger" 122.
Kandel 362.
Kanne, J. A. 29, 34 f., 39.
Kant, J. 398.
Kapelle 356.
„Kapitulation" 301, 382, 432.
„Karfreitagszauber" 155, 164, 398.
Karlsbad 52, 355, 362, 466 f., 469 ff., 472 ff., 474.
Karlsbader Badeblatt 415.
Karlsruhe 79, 174, 180, 268, 355, 362, 433, 436, 442, 448, 454, 460, 466, 470 ff., 473 f.
Karneval 419.
„Karnevalslied" 374 f., 383.
Karoline, Prinzessin 53.
Karolinenfrage 301.
Kassel 64, 355, 362, 437, 443, 449, 455, 461, 466 ff., 470 ff., 473 f.
Kastner, Em. IX., 271, 372 f., 387, 391, 393 ff, 422, 475.
„Katalog einer Rich. Wagner-Bibliothek" 287.
Katharinenkirche 220.
Kauer, F. 231, 448—452.
Kayser, Emil 362.
Kellerhofer 59.
Kempten 362.
Kes, Willem 361.
Ketschendorf, v. 283.
Kiel 355, 362, 469 f., 472 ff.
Kielland, A. 146, 150.
Kienzl, Wilh. 403, 417, 485.
Kietz, Ernst 288, 434.
Kind, Friedr. 50, 53, 55, 65.
Kind, Joh. Chr. 33.
Kind, Karl Chr. 33.
Kipke, Karl 431.
Kirchheimbolanden 362.
„Kirchliche Monatsschrift" 430.
Kirchhoff 361.
Kirchner, Fr. 389.
Kissingen 362, 434, 467, 469.
Kistler, Cyrill 385, 407, 427.
Kitzingen 362.
Klagenfurt 362.
„Kleine Kölnische Zeitung" 433.
Kleinmichel, Rich. 384 f., 448 bis 452.
„Klein Paris" 23.
Kleist, v. 129, 329, 331.
„Klementine" 51.
Kliebert, Dr. 364.
Klingenthal 362.
„Kling' leise mein Lied ꝛc." 77.
Klingsor 91, 122 f.
Klopstock, F. G. 98, 126.
„KnabenWunderhorn", des 126.
Kneisel, A. 287.
Koblenz 203, 362.
Koburg 362.
Koch, Friedr. 172.
Koch, Max 381, 485.
Kochsche Gesellschaft 24.
Kochel 177.
Koegel, Fritz 95.
Köhler, Louis 417, 448—452.
Köln 33, 86, 173, 176, 180, 356, 433, 438, 444, 450, 456, 462, 466, 468 ff., 471 f., 473 f.
„König Enzio" 372.
„König Lear" 249.
„KönigMarke." Aesthetisch krit. Streifzüge ꝛc. 240.
„König von Rom" 38.
„König von Thule" 249.
„König Oedipus" 38.
„König Yngurd" 51.
Königsberg 362, 374, 438, 444, 450, 456, 462, 468, 477.
Könneritz 62.
Körner, Karl Gottfr. 25, 31.
Körner, Chr. G. 27.
Körner, Theodor 58.
Köslin 362.
Köstlin, K. 364.
Kohl, Dr. 363.
Kohlschmidt, Alb. 364.
Kolberg 362.
Kolmar 362.
„Komet" VIII, 368.
Komödie 211 f., 214, 218 f., 227 ff.
Konservatorium (Stuttgart) 80.
Konstantinopel 356, 468, 470.
Konstanz 362, 456, 471.
„Konzerte, große" 26.
„Konzert-Ouvertüre in D-moll" 369.
„Konzert-Ouvertüre mit Fuge in C-dur" 369.
„Kordelia" 70.
Korneuburg 355, 362.
Kornwall 240.
Kottbus 362.
Kotzebue, A. v. 53 f., 58, 62, 68,
Kotzebuescher Almanach 54, 59.
Krafft, M. 362.
Kraus, Konr. 433.
Krauß, Frau 332.
Krebs, K. A. 238.
Kreisler 128.
Kretschmer, H. 143, 448—452.
Kreutzer, C. 70, 448—452.
„Kreuzfahrer" 419.
Kreuznach 362, 469, 474.
Kreuzschule, Dresdener 69 f.
„Kriegslieder eines preußischen Grenadiers" 20.
Krimmitschau 468.
„Kritische Dichtkunst" 96.
„Krondiamanten" 282.
Krüger, Regisseur 52.
Krug, Sänger 376.
Krug v. Nidda 65.
Kühne, Gust. 73.
„Künstlerschaft der Zukunft", die 413.
„Künstlerweihe" 379.
Kürschner, Jos. X, 271, 286, 364.
Küstner, Th. 47.
Küstrin 34.
Kufferath, Maurice 427, 429.
Kullmann 87.
Kundry 155, 161, 424, 430.
Kunigunde (Steffen) 234 f.
„Kunst, die, und die Revolution" 413.
Kunstreligion 399.
„Kunstwerk der Zukunft" 230, 298, 380, 386 f., 389, 397, 398, 413, 417.
Kuranda, Ignaz 76.

L.

Labitzky, Alb. 360.
Lablache, Luigi 278, 284, 286.
Labler, Wladimir 363.
Lacarrière 63.
Lachner, Franz 410.
Lachner, Vincenz 179, 448—452.
Lady Macbeth 53.
Lafayette 27.
La Fontaine 361.
Laibach 362.
Lamoureux-Konzerte 309, 321, 325, 427.
Landau 362, 467, 470, 473.
Landhausstraße 45.
Landois, Lehrbuch 248.
Lang, Herm. 363.
Lang, Thomas 362.
Langer, Ferd. 172, 448—452.
Langhans, W. 422, 428.
„Laokoon" 9, 11.
Lappe, P. 448—452.
Lascrux, A. 484.
Lassen, E. 384.
Laube, H. 286, 290, 371.

Lauchstädt 32 f.
Laun 30.
„Laune des Verliebten“ 25.
Lausanne 362.
Lausot, Frau 414, 434.
Lear 316, 365.
„Leben, das, ein Traum“ 60.
Lebert, Prof. 80.
Lechner, Ludw. 360.
Lederer, Georg 433.
Leipa 355, 361.
Leipzig 19, 23, 26—30, 33 f., 36 f., 39, 42 ff., 47, 50 f., 56, 60, 63 f., 66 f., 72 ff., 172 f., 233, 240, 242, 263, 311, 351, 356, 362, 371 f., 375, 383 ff., 396, 427, 429, 439, 445, 451, 457, 463, 466—479, 483.
Leipziger Orientierungsplan 24.
Leipziger Schlacht 25, 53, 147.
Leipziger Stadttheater 242 f., 365, 484.
„Leipziger Zeitung“ 393.
Leitmotive 398, 404, 419.
Lelio 419.
Lembert 32.
Lenbach, F. 92, 394.
„Leonore“ 135.
„Leonoren-Ouvertüre“ 139.
Leporello 284, 286.
Leroy, Léon 426.
Lescuyer 283.
Lesimple, Aug. 84, 344, 433.
Lesseps, F. 247.
Lessing, G. E. 9 ff., 20 26, 112, 119, 132, 213 f., 256 f., 261, 329, 381, 418.
Leßmann O. 429.
Letamendi, José 308, 416 f.,
Leth, H. v. 362.
Levezow, Ulrike v. 247, 252.
Levi, H. 357, 360.
Lewald, A. 271, 279 f., 290, 374 f.
Leythäuser 448—452.
Liceo St. Marcello 372.
Lichtenberg 263.
„Liebesmahl der Apostel“ 383.
„Liebesverbot“ 121, 288 f., 374 ff., 383, 399, 420, 424.
„Liebesverbot, das, Bericht ꝛc.“ 375.
Lichtenstein, Fürst Fr. v. 283.
„Lieder und Gesänge für eine Singstimme“ 375, 383.
Liedercyklus 419.
Liepmannsson 272, 282, 392 f., 395.
Lille 466, 469.
Limbach, Frl. 376.
Limbach 362.
Lindau, Paul 396, 422.
Lindner, Prof. 69.
Lindpaintner 448—452.
Lindwurmblut 161.
Linkesches Bad 52 f., 56, 59, 62, 71.
Linz 35, 355, 362.
Lissabon 162, 468.
Liszt, Franz 77—81, 83, 179, 303, 351, 363, 382, 392, 396, 405, 412 f., 418 f., 425, 432, 485.
Liverpool 469.
Livingstone 145.
Livorno 356.
Lobe, J. C. 448--452.
Löbau 363.
Löbus, C. 364.
Löffler, J. H. 363, 414 f., 431.
Löhn-Siegel, Anna 72.
Löwe, J. S., Frl. 276, 278, 283.
Löwenberg i. Schl. 42.
Loge 140, 424.
„Lohengrin“ 4, 41, 79, 84, 86, 88, 121, 123 f., 138, 142, 154, 157, 163, 175, 299 ff., 303, 306, 309, 315 f., 318, 324, 329 f., 336, 351, 358, 382, 384, 386, 395, 398 f., 402 f., 409 ff., 413, 420, 424 f. 432 f., 435, 483 f., 486.
„Lohengrins Abschied“ 86.
Lohmann, Peter 404.
Lohse, Otto 363.
Lomagne, L. de 427.
Lommatzsch 108.
London 79, 173, 181, 355, 363, 409, 423, 467—474, 484 f.
Londoner Konzerte 205.
Londoner Philh. Gesellsch. 409.
Londoner Wagner-Verein 309.
„L'orientation auditive“ 400.
Lortzing, A. 66, 229, 231 bis 238, 448—452.
Loschwitz 56.
Louis XVIII. v. Frankreich 44.
Louis Philipp 278.
Lucca, Pauline 411.
Luckenwalde 363.
Ludwig II., König von Bayern V., IX f., 14, 58, 79 f., 91, 169, 176 ff., 180, 185, 192 f., 203, 205 f., 411 f., 435.
Ludwig XIV. 14.
Ludwig XVI. 28.
Ludwigsburg 363.
Lübeck 439, 445, 451, 457, 463.
Lüneviller Friede 31.
Lüttich 474.
Lüttichau, Frhr. v. 480 f.
Luise, Großherzogin v. Baden 175, 193.
Lukas, E. jun. 361.
Lully, J. C. 332.
„Lumpazivagabundus“ 77.
„Lust. Weiber v. Windsor“ 231.
Lustralfeier 184.
Luthmer, Dr. 364.
Lux, F. 448—452.
Luxemburg 363.
Luzern 79—82, 173 f., 393, 394 f., 401, 429.
Lyon 311.

M.

„Macbeth“ 16, 53.
Macdonald 42.
Madrid 471, 483.
„Mädchen a. d. Fremde“ 48, 51.
Mähren 299.
Männerchor 45.
Männergesangverein (Troppau) 356.
Magdala 408.
Magdalena 220 f., 228, 399.
Magdeburg 33, 356, 363, 373, 375, 439, 445, 451, 457, 463, 468, 471, 473, 477.
Magelone 131.
„Mahnruf an die Deutschen“ 181 f.
Maier, A. 361.
Mailand 356, 469, 474.
Maillard, L. A. 448—452.
Mainz 173 f., 180, 363, 385. 439, 445, 451, 457, 463, 471, 473, 475.
Makart, H. 386.
Malchin 467.
Malherbe, Ch. 399.
Malten, Therese 433.
Manchester 474.
Manfred 419
Mangold, C. A. 448—452.
Mannheim 58, 167, 170—177, 179, 184 f., 189, 344, 355, 363, 439, 445, 451, 457, 463, 466, 470 f.
Mantua 28.
Marbach, Hans 422.
Marbach, Oswald 32.
Marburg, 355, 363, 469, 473 485.
Marcolinisches Palais 38, 41, 77.
„Margarete von Gent“ 282.
Marie Amalie, Königin von Sachsen 58.
Marie Luise von Oesterreich 37.
Marinelli 46 f.
Marke XI, 239—271.
Marktfest 363.
Marschner, H. 13, 331, 373, 448—452.
Marseille 311, 356, 469.
Marsillach, Joaq. 307, 416.
Marsop, Paul IX, 240, 243, 310, 404, 422.
Martin, Erwin 361.
„Maß für Maß“ 375.
Massenet, J. 335, 448—452.
„Matthäus-Passion“ 404.
Matthieu 394.
„Matrosenlied“ 401.
Maurer 448—452.
„Maurer u. Schlosser“ 282, 315.
Max, Prinz v. Sachsen 32, 53.
Max Joseph I., König von Bayern 58.
Maximilian, Kaiser 234.
Mayer, Dr. 353.
Mayer, Karl 287.
Mayrhofer 401, 434.
Mazo-Szakal 355.
„Medea“ 53.
Méhul, E. H. 448—452.
Meinck, E. 423.
Meiningen 467, 470, 473 f.
Meininger 406.

Meißen, 38, 43.
Meißner, Alfr. 73.
Meistergesang, altdeutscher 13.
„Meister Martin und seine Gesellen" 127.
„Meistersinger von Nürnberg" 4, 13 f., 79, 82 f., 128, 144. 175, 179, 215 f., 218, 222, 225, 228 f., 231, 233, 235, 238, 331, 358, 381, 382, 385, 389 ff., 395, 396, 398 f., 401 ff., 411, 417, 427 ff., 432 f., 435, 483, 486.
Meister Vogelgesang 424.
Mellarmé, Steph. 432.
Melodie 377, 381, 424.
Melusine 419.
Memel 478.
Memoiren Wagners 82.
Ménard 485.
Mendel-Reißmann 280
Mendelssohn, Felix 74, 419. 448—452.
Mendelssohn, Jos. 272, 282, 382.
Mendès, Catulle 390, 411, 418, 432.
„Menestrel," le 422, 426 f., 428 f., 431.
Mennell, Arthur 390.
Mephistopheles 159, 162.
Meran 355, 363.
Mercadante, X. 448—452.
Mergentheim 363.
Merian, Frau 80.
„Merlin" 121.
Merz, Osk. 353, 357, 360, 400.
Meser, B. G. 409.
„Messe des Morts" 419.
Metastasio, P. A. D. 10.
„Metrik" 30.
Metropolitan Opera 310, 424.
Metz 284.
Meudon 392.
Meusel, Joh. G. 26.
Meyer, Osk. 344.
Meyerbeer, G. 61, 143, 147, 274, 281—284, 286, 289 f., 314, 321, 333, 335, 392, 448 bis 453, 478 ff.
Meymund, Fr. 364.
Michelangelo 103.
Miekisch, J. A. 58, 71.
Millenkovics, v. 362.
Millöcker, K. 454—459.
Miltiades 35.
Mime 58, 424.
„Minna von Barnhelm" 39, 63 f., 67.
Miris 407.
Mirsch, Paul 361.
„Misanthrop" 224.
„Missa solemnis" 483.
„Mitschuldigen", die 25, 32.
„Mitteilung an meine Freunde" 167, 215.
Mode 327, 334, 336.
„Moderne Kinder" 261.
„Moderne musikal. Zopf", der 386.
Moderne Theater 164.
Möckern 39.
Möller, M. 362.
Mönnich, L., Frl. 362.
Mohl, Joh. H. L. 42.
Molière, J. B. 224. 319, 338.
„Monde artiste" 428.
Monod, Gab. 382.
Monpou, Hipp. 277, 284.
Montalant, Laure 284.
Morea 66.
Morgan, Mrs. 383.
Morgenroth 52.
Moritz, Dr. jur. 364.
Moritz, K. Ph. 69.
Moritzstraße 45, 48.
Morlacchi 47, 49, 52, 54.
Moscheles, J. 74.
Mosely, B. L. 363.
Mosevius 66.
Moskau 38, 79, 355, 363, 467 ff., 472.
Mottl, F. 433.
Mozart, W. A. 26 f., 60 f., 137, 231, 316, 323, 337, 377 f., 405, 408, 417, 454 bis 459.
Mrazek, Anna 394 f.
Mrazek, Franz 393 ff.
Mühlhausen i. Th. 466, 468 f.
Mülhausen i. E. 363, 467.
Müller, Alex. 409.
Müller, Franz 238, 245.
Müller, Wenzel 56, 231, 454 bis 459.
Müllner, Ad. 51.
München 8, 35, 58, 75, 79 f., 82 ff., 92, 172 ff., 205, 207, 239 f., 243, 245, 250, 262 f., 311, 314, 322, 338, 349, 352 f., 354 f., 357, 363, 393, 401 ff., 408 f., 411 f., 422, 439, 445, 451, 457, 463, 469, 471—474, 483.
München-Gladbach 363.
Münchener akad. Rich. Wagner-Verein 421.
Münchener Hoftheater 203, 205 f.
Münchener Zweigverein 352.
Münster i. W. 363.
Muncker, Franz 196.
Muncker, Th. 177, 190.
Musard, F. H. 279.
Museum (Dresden) 73.
Musik 382.
„Musical, la, del porvenir y el porvenir de mi patria." 308.
„Musical Courrier" 414.
Musikalische Deklamation 403.
„Musikalische Plaudereien" 382.
„Musikalische Rundschau" 425, 427, 431.
„Musikal. Konv.-Lexikon" 280.
„Musikalisches Wochenblatt" 176, 186 f., 238, 240, 242, 244, 246 f., 265, 267, 292, 373, 379, 392, 396, 405, 414 f., 420, 423 f., 426 f., 428, 433, 484, 486.
Musikdrama 11, 95, 230, 387, 389, 399, 404, 432.
Musikschule 204, 207.
Musiol, Rob. 363.
Musset, A. de 317.
Mysterienbühne 422.
„Mysterienspiel" 404.
Mythologie 29, 118.
„Mythologie der Griechen" 29.
Mythologische Stoffe 103.

N.

„Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften" 273.
Nachtigall 424.
„Nachtlager von Granada" 55.
Nagel, G. Th. 362.
Nancy 466, 468, 473.
Napoleon I. 28 ff., 33 ff., 37 ff., 41 ff., 45, [274, 282, 400, 434.
„Nathan der Weise" 70, 86, 213 f.
„National" 413, 428.
Nationale Bewegung 125.
„Nationaltheater in Bayreuth" 195.
Naturalismus 132.
Naturalisten 334.
Naumann, Emil 386 f., 434 f.
Naumburg 468, 473.
Neapel 89, 92, 203, 284, 286, 467, 472.
Neßler, V. 419, 454—459.
Nerval, Gerard de 319.
Nestroy, J. N. 77.
Netzer, J. 454—459.
Neubrandenburg 468.
Neuchatel 474.
„Neue Berliner Musik-Zeitung" 240.
„Neue Delila", die 59.
„Neue Freie Presse". 241, 249, 402 f., 420.
„Neue Illustr. Zeitung" 418.
„Neue Musikzeitung" 382, 393, 408.
„Neue Oderzeitung" 393, 425.
„Neue Welt" 419.
„Neue Zeitschrift für Musik" 368, 375, 398, 414, 417 f., 422 ff., 433, 484.
Neumann, Ang. 395, 434.
Neumark 23.
Neuruppin 363.
Neustadt a. H. 468.
Neustrelitz 326, 363, 440, 446, 452, 458, 464.
Neu-Ulm 363.
New York 173, 468 ff., 471 f., 474, 483.
Nibelheim 140, 424.
Nibelungen 84 f., 268, 319, 401, 409, 425.
Nibelungenlied 126.
„Nibelungenmythus," der 413.
„Nibelungenringrl" 407.
Nicker 424.
Nicolai, Friedr. 9, 231, 454 bis 459.
Nicolaikirche 29.
Nicolaischule 72.

Niemen 38.
Nietzsche, Friedr. 181.
Nördlingen 363.
Nohl, Ludw. 8, 11, 353, 401, 418, 484.
Nolte, W. 272.
Nolthenius, Hugo 364.
Nordamerika 309.
„Norddeutsche allg. Ztg." 307.
Nordmann, Johs. 73.
„Nord und Süd" 291, 393.
Nornen 179, 398.
Norwegen 147, 356.
Noufflard, Georges 395, 425.
Novalis 115 ff., 130 f.
„Novize von Palermo", die 289, 374 f., 383.
Nürnberg 88, 173, 206, 220, 235 f., 287, 349, 352, 355, 359, 363, 440, 446, 452, 458, 464, 472 f.
Nürnberger Chronik 127 f.
Nütten, Heinr. 360.

O.

„Oberfränkische Zeitung" 379.
Odeon 278.
„Odyssee" 365.
Odysseus 423.
Oechsler, Fl. 360.
Oehlenschläger, A. G. 57, 60.
Oels 363, 466, 468 f., 472, 474.
Oeser, A. F. 27.
Oesterlein, N. VIII, 271, 287, 421, 434, 476.
Oesterreich 355.
„Oesterreichs deutsche Jugend" 411, 434 f.
Oesterr.-Polen 299.
Oettinger, E. M. 292.
Offenbach, J. 363.
„Offener Brief an Friedr. Schön" 346.
Oldenburg 283, 363, 470.
Olmütz 355, 363.
Olympia 65.
Oncken, A. 344.
Oper 95, 232; — deutsche, in Dresden 47; — „die deutsche" 376; — französische 9 f., 381; — italienische 9, 381; — romantische 13; — große s. Pariser Große Oper.
Opéra comique 277, 314 f., 317, 327, 335, 432.
„Oper und Drama" 7, 104, 390, 409, 412, 424.
Opitz, Karl 31, 37, 361.
„Das Orchester" 392 f., 395, 412, 419, 428, 485.
„Orchestersymphonie" 373.
Orchester- und Musikschule, Weimar 485.
Orden vom heil. Gral 92, 355, 363.
Orlandi 65.
Orlando di Basso 92.
Orleans 284.
„Orpheus und Eurydice" 105.
Ortel, Herm. 424.
Ortrud 398.
Osnabrück 474.
Ossian 98.
Osten, Maria v. d. 362.
Osterwieck 363.
Ostini, K. v. 357, 419.
„Othello" 50.
„Ouvertüre in B-dur" 365.
„Ouvertüre zu Raupachs König Enzio" 372.

P.

Pabst, Reinhold 361.
Paderborn 474.
Pädagog. Verein (Troppau) 356.
Paer, F. 38, 454—459.
Paetz, Herm. 414.
Paetzel 362.
Paisiello, G. 454—459.
Palazzo Vendramin 92.
Palermo 356.
Palestrina 306, 409.
„Pantheon der ältesten Naturphilosophie" 29.
Papageno 135.
Pape 362.
Paris 6, 8, 11, 26 f., 39, 44 f., 66, 79 f., 268, 271, 273 ff., 278 ff., 282 ff., 287 ff., 291 f., 304 f., 310 f., 316, 318, 320, 322, 324 f., 331, 334, 336, 338, 356, 374, 384, 392 f., 395 f., 408 ff., 413 f., 426, 432, 466—474, 478—483.
„Pariser Amüsements" 280, 283 f.
„Pariser Fatalitäten f. Deutsche" 279, 282.
Pariser Frieden 44.
Pariser Große Oper 274, 280 f., 283, 291, 304, 314, 317, 390.
Pariser Nationalbibliothek 11.
„Parnasse contemporaine", le, 390.
Parrisius, E. 390.
„Parsifal" 4, 6, 90 f., 116, 121 f., 124, 154 f., 164, 185, 195 f., 257 f., 307, 342 f., 345—349, 353, 355, 358, 381 f., 385, 387, 391, 395 f., 398 f., 405, 411, 414 f., 417, 421—424, 429, 431, 435, 484 f.
„Parteiwut" 57.
„Parzival" 122.
Pasdeloup, J. 390, 483.
Pasqué, Ernst 291.
Passau 363.
Patronatvereine 181, 194, 197, 202, 204, 208, 349; — Aufruf Rich. Wagners (1871) 170, 178; — „Bericht und Aufruf" von Stern 182 ff.; — „An die geehrten Vorstände der Rich. Wagner-Vereine" 194; — Bayerischer Patronatverein 342 f., 347.
Patti, Adeline 326.
Pauli 64.
Pawlowsk 470.
Pentenrieder, F. X. 454—459.
Pepino 90 f.,
Perfall, K. v. 401, 454—459.
Peri, J. 419.
Perikles 105.
„Perles musicales" 368 f.
Perkeo 428.
Perron 243.
Persiani, L. 276, 284.
Pessimismus 148, 421.
Pest 83, 173, 186, 283, 355 f., 361, 409, 471 f., 483, 485.
Peter, Zar 66.
Peters 361.
Petersburg 173, 355, 466, 471, 473, 477.
Petersthor 25.
Petit Bayreuth 484.
Petrarca 34.
Petrenz, R. 363.
Pforzheim 363.
„Phädra" 60.
„Phantasien über Kunst" 131.
Phantasiestücke 43.
Philadelphia 86.
„Philipp von Montenach" 36.
„Philosophie der Kunst" 106.
„Phönisten" 423.
Phol, Ferd. 425.
Piacenza 356, 363.
Pichhof 476.
Pichler, Karl 364.
Pilatus 82.
„Pilgerfahrt zu Beethoven" 8.
Pillet, Léon 275 f., 283.
Pillnitz, 66 f.
Pittsburg 467.
Pixis, Th. 435.
Planer, Wilhelmine 289, 409, 410, 412, 413, 478.
Planquette 454—459.
Platen, Aug. v. 96, 415.
Plauen 355, 363, 471, 473, 485.
Pleißenburg 23, 27.
Plötner, Frz. 361.
Plötz, C. 272.
Plüddemann, A. 362.
Plüddemann, Martin, 89, 203, 352.
Pluge, Rud. 363.
Plutarch 33.
Pösneck 355 f., 363.
Pogner 220 f., 225, 228, 401.
Pohl, Rich. 78, 84 f., 175 f., 344, 396, 425, 433.
Pohle, M. 383.
Poise, J. A. 454—459.
Polen 299, 303, 309.
Pollert, Frau 376.
Pollini 485.
„Polonaise für das Pianoforte zu 4 Händen" 369.
„Polyidos" 30, 34.
Ponchielli 454—459.
Pont neuf 279.
Popp, Wilh. 384.
Porges, Heinr. 192, 354, 357, 360, 395.
Portraite (Wagners) 287, 434.

Posen 363, 466 f., 469.
Posilippo 90 f.
„Postillon v. L." 428, 432.
Pougin, F. A., 428 f.
Prag 6, 27, 53 f., 64, 173, 352, 355, 363, 372, 469, 471.
Prager Konservatorium 371.
Prager, F. 485.
Preen auf Osternberg, v. 364.
Prenzlau 467 ff., 471, 473,
Preßburg 355, 363.
Pretsch, B. 364.
Preußen 20, 34, 39.
„Preziosa" 65, 69.
Pringsheim, Alfr. 384 f.
Prinzl, A. 364.
Probeplan 188.
Prodinger, G. 361.
Proelß, Rob. 480, 482.
„Programm zur neunten Symphonie" 386.
„Progrès, le, artistique" 413, 423, 427.
„Prometheus" 36.
„Prophet" 143, 428.
Protestantismus 399.
Publikum, ideales 354.
Puget, Dlle. 280.
Pusch, P. D. 38.
Puschmann, Dr. 87.
Puttkammer, A. v. 361.
Pyrenäen 307.

Q.

„Quartett" 365.
Quedlinburg 355, 363, 466 bis 469, 471 f., 473 f.

R.

Raab, Germ. 364.
„Rabe," der 33.
Rabelais 428.
Rabenau 361.
Racine, J. de 318, 328.
„Rätsel" 368.
„Räuber", die 22, 26 f.
Raff, J. J. 419.
„Ralunken", die 412.
Ramberg, A. v. 75, 78.
Rameau, J. Ph. 332.
Ramler, K. W. 96.
Ranstätter Thor 24 f.
„Raoul der Blaubart" 55, 333.
Raphael, Alfred 424.
„Rasender Aias" 423.
Rassenmusiken 145.
Rastatt 334.
Raupach, E. 372.
Rebling, Gust. 363.
Rechberg, A. v. 59.
Rechberg, Graf K. v. 59.
Rechberg, Minister v. 59.
Recitation 10.
Reclams Universalbibliothek 63.
„Redemption" 419.
Rede Wagners von 1877 196.
Redon, Odilon 435.
Reformation 117, 128.
Regensburg 173, 349, 363.
Reger, Ph. 233, 235 f.
Rehorn, K. 12.
Reichenberg 355, 363 414, 467 ff., 471 f., 473 f., 484 f.
Reicher-Kindermann 484.
Reichmann, Carl 363.
Reichstag 203 ff., 483.
Reichstadt, Herzog v. 434.
Reims 311.
Reinecke, Karl IX, 31, 454—459.
„Reine, la, de Cypre" 282.
Reinhold, K. 363.
Reinicke, J. G. 26, 27.
Reinicke, Jul. Wilhelmine 26.
Reinthaler, K. 454—459.
Reiß, S. A. 362.
Reissiger, Gottl. 292, 392, 454 bis 459.
Reißmann, A. 387 f.
Reiter, Jos. 362.
Religion Wagners 421.
Remscheid 468.
Renaissance 308.
Renaissancetheater 289, 375, 479.
Renz, Friedr. 364.
Repnin, Fürst 43 f.
„Rettung für Rettung" 62.
„Reue und Versöhnung" 51.
Reutlingen 363.
„Revue contemporaine" IX, 418.
„Revue des deux mondes" 329, 415.
„Revue Moderniste" 415.
„Revue Wagnérienne" 304, 382, 396, 410, 416 ff., 421, 423 ff., 426, 430 ff,, 434 f.
Reynvaan, J. M. 360.
Rhein, 31, 33, 325.
Rheinbund 34, 35.
„Rheingold" 84, 140, 168, 171, 187, 192, 266, 382, 388, 391, 401, 409, 433, 486; Vorspiel 398.
Rheintöchter 435.
Ricci, L. 454—459.
Rich. Wagner-Stiftung 353 f., 422.
Rich. Wagner-Straße 485.
Richelieu 316.
Richter, E. P. IX.
Richter, Hans 83 f., 176, 186, 309, 363, 411.
Riehl, Ant. 364, 382.
„Rienzi" 4, 8, 56, 138, 215, 230, 291, 383, 398 f., 402, 412, 420, 433, 480 f., 486.
Riese, Th. 364.
Rietschel 45.
Riga 65, 286, 355, 363, 440, 446, 452, 458, 464, 477 f., 485.
„Rigaer Zuschauer" 381.
Rinald 333.
„Ring des Nibelungen" 6, 12 ff., 154, 164, 167—171, 180, 182, 186, 190, 193, 196, 201, 205, 207, 230, 341 f., 358, 387, 390, 395, 396, 398 f., 403, 418, 423, 425, 432 f., 483.
Ringler 454—459.
Ritter, Comp. 454—459.
Ritter, A. 383 ff.
Ritter, Herm. 405.
„Ritter Bayard" 53.
Rivoli 28.
„Robert der Teufel" 273, 283 f.
Rocca, T. Ed. 62.
Rochlitz, F. 96.
Rod, Ed. IX, 410, 418.
Rodbertus-Jagatzow 242.
Röckel, K. A. 413.
„Rodogune" 53.
Roeder, M. 454—459.
Röhrsdorf 363.
Römer 422.
Römhildt, A. 362.
Roeser, C. 373.
Roffhack, Dr. jur. 364.
Roger, G. H. 315.
„Roi vierge", le 432.
Rokicki, O. 361.
Rollett, Herm. 393, 408, 412.
Rom 78, 80, 363, 467 f., 474.
Romano 286.
Romantik 230 f., 338; — literarische 13.
Romantiker 386 f.
Romantische Schule 112.
„Romanzen v. Rosenkranz" 119 f.
Romberg, General 34.
Romeo 365.
Roothaan, Louis 363.
„Rosenmüller u. Finke" 401.
Roßbach 20.
Rossi, Carlo 364.
Rossini, G. 48, 51, 57, 64, 280 f., 382, 454—459.
Rostock 363, 470 f., 473.
Roszavoelgyi & Co. 361.
Roth, Bernh. 364.
Rothenburg 406.
Rotterdam 473 ff.
Rottweil 363.
Roubaix 468.
Rouen 469.
Rousseau, J. J. 96, 137, 224.
Rualtz 275, 283.
Rubini, G. B. 278, 280 f., 284 ff.
Rubinstein, Jos. 91 f., 419, 454—459.
Rudolf, Ed. 362.
Rückert, H. 362.
Ruff 82.
Ruhrort 363.
„Rule Britannia" 288.
Rumänien 356.
Rumburg, 466, 469.
Runge, Eoban 234.
„Russels Gesamt-Verlagskatalog" 292.
Rußland 45, 287, 299, 303, 309, 355, 369.
„Ruy-Blas" 419.
Ryn, A. van 428.

S.

Saarbrücken 363.
Saardam 66.

Sachs, M. E. 353, 357, 360.
Sachsen, 7. 25, 29, 35, 39, 41, 45, 288.
„Sächsischer Hof" 52.
„Saggio sopro l'opera in musica" 98.
Saint-Saëns, C. 143, 391, 411, 433, 454—459.
Salieri, A. 454—459.
Salzburg 355, 364, 475.
Sammet, M. Frl. 363.
Sand, K. L. 58.
Sandrini, Sgr. 51, 56.
Santa Anna 484.
Santen-Kolff, J. van 418, 424, 428, 483.
Saphir, M. 272.
Sappho 56, 59, 68.
Sardou, V. 328.
„Sargino" 38.
Sassaroli 51.
Schack, Graf 12.
Schäffer, Karl 361.
Schaffhausen 364.
Schartenmaier 422.
Schasler, M. 98.
Schauseil, W. 361.
„Schauspieler, der wider Willen" 38.
Scheffel, V. 143.
Scheffler, Rich. 364.
Schemann, L. 295, 347, 352, 354, 362.
Schenk, Joh. 231, 454—459.
Schepp, H. 363.
„Scherz, der, oder Theorie des Komischen" 36.
„Scherz und Liebe in italienischen Novellen" 34.
„Schicksalslied" 419.
Schicksalstragödie 330.
Schiller, F. v. 9, 20 ff., 26 ff., 30 ff., 33 f., 55, 60, 65, 96, 106, 112 f., 115, 132, 137, 211, 213 ff., 228, 256 f., 261, 317, 328, 381, 418, 420.
Schindelmeisser, L. 393.
Schirmer 31.
Schirmer, Mad. 64.
Schlegel, A. Wilh. 113 f., 117, 126.
Schlegel, Friedr. 113—119, 130.
Schlegel, J. A. 96, 97.
Schlegel, J. E. 24.
Schleiermacher, F. 108, 110 f., 117.
Schleinitz, A. v. 423.
Schleinitz, Maria v. 170, 363.
Schlesien 40.
Schlesinger, M. 276, 283.
Schleswig 364.
Schletterer, H. M. 6.
Schlösser, L. 410 f., 454—459.
Schmädel, J. v. 357, 360.
Schmale, Wilh. 379.
Schmid, A. 357, 360, 363.
Schmid, Th. 397—399, 417.
Schmid, W. 363.
Schmidt, Ad. 205, 364.
Schmidt, Gust. 454—459.
Schmidt, Herm. 363.
Schmidt-Hartlieb, W. 362.
Schneider, Fr. 379.
Schneider, Hans 415, 423.
Schnorr, Julius 47.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludw. 421.
Schöffel, H. G. 42
Schöffelin, J. Henriette 42.
Schön, Friedr. 343 f., 347 f.
Schöneck 393, 412.
Schönefeld 25.
Schönhardt 363.
Schönkopf 24.
Schopenhauer, A. 42, 116, 118. 133, 149, 244, 254 f., 264. 268, 334, 398.
Schott, B. Söhne, Mainz IX, 180, 344, 363, 384, 395, 475.
Schrader, W. 414 f.
Schranke, H. 362.
Schreiber, Sgr. 376.
Schröder, Sophie 53, 59, 69.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 60, 64, 68—71, 76 f.; deren Schwester 69.
Schubert, F. 76, 283, 336, 419, 454—459, 477.
Schucht, J. 414, 423, 433.
Schütz, F. 363, 411, 414, 485.
Schützenhaus 369.
Schule, musikal.-dramatische 196, 207 f., 341, 347.
Schule, Entwurf der Gründung für eine 208.
Schulze, Aug. 361.
Schulze, G. 419.
Schulze, H. K. E. 33, 36.
Schumann, Klara 75.
Schumann, Rob. 75, 137, 418, 419, 454—459.
Schuré, Ed. 304, 396, 426, 431.
Schwalm 454—459.
Schwan (Lohengrin) 154 f.
Schwarzenberg, Fürst 63.
Schwarzenberg i. S. 364.
Schweden 303.
Schweinfurt 364.
Schweiz 79, 299, 302, 356, 410, 413.
Schweizer, die 97—100.
„Schweizerfamilie" 55, 64, 69, 71.
Schweizer Hof (Luzern) 81.
Schwerin 410, 440, 446, 452, 458, 464, 466.
Schwert (Rheingold) 266 f.
„Schwestern von Prag" 58.
Schwickerath, E. 362.
Scribe, E. 288 f., 315, 374 f.
Scudo 426.
Seckendorf, Leo v. 36.
Seconda, J. 36
Secondasche Schausp.-Gesellsch. 28, 30 ff., 37, 41, 44.
Sedan 334.
See 155.
Seelenruhe 419.
Seidl, A. 354 f., 372, 396, 429.
Seine 287, 305, 315, 335.
Seitz, Rud. 357. 360.
Seligsmann, Violoncellist 283.
Semper, Gottfr. 76, 78.
Senft v. Pilsach 37.
Senta 396.
Servais, Fr. 286.
Seuffert, A. 383.
Seyfried 53.
Shakespeare, W. 12 ff., 50, 112, 114, 309, 317, 320, 329, 330, 375, 398, 415 f., 418, 421, 428.
Shakespeare-Jahrbuch 15 f.
Sherborne 467, 469, 472.
„Shérif", le 282.
Siber, 454—459.
„Sieben gegen Theben" 423.
Siebenjähr. Krieg 20.
„Sieben Todsünden" 419.
Siebert, Prof. 408.
„Siècle" 415, 427.
Siegel, Frz. L. 72 f.
Siegen 364.
„Siegfried" 14, 79, 82, 86, 126, 127, 140, 154 f., 158 f., 161, 164, 168, 171, 201, 267, 319, 334, 382, 391, 399, 407 ff., 411, 413, 417, 424, 426, 433, 435, 486.
„Siegfried-Idyll" 82, 176, 429.
„Siegfrieds Fahrt zu den Gibichungen" 179.
„Siegfrieds Tod" 41.
Siegmey 376.
Siegmund 155, 267, 334, 424, 433.
„Siegmunds Lenzlied" 139.
Siegmund und Sieglinde 406.
„Sie ist mir nah" 69.
„Sigurd" 431.
Sigurdkomposition 47.
„Signale für die musikalische Welt" 420.
Simbach 364.
Singakademie (Troppau) 356.
„Singschauspieler" 297.
Singspiel 232, 317.
Sintenis, J. G. 26.
Sintenis, Joh. Rosine 26.
Sitt, Hans 383 f.
Skandinavien 302, 309.
„Skandinavische Symphonie" 419.
Slavik, Aug. 361.
Smith, Sidney 383 f.
Smolian, Arth. 364.
Sociedad Wagner 307.
„Soir" 427.
Solger, K. W. F. 107 f.
Solié, J. P. 52, 454—459.
Solingen 364.
„Soll und Haben" 399.
„Sommernachtstraum" 74, 419.
Sonal, M. 423.
„Sonate" 365.
„Sonate für das Pianoforte op. 1" 368.
Sondershausen 356, 364, 433, 466, 469 ff., 472, 473 ff.
„Songe, d'une nuit d'été" le 284.
Sonneberg 364.

Sophokles 38, 106, 396, 423.
Sorrent 92.
Soubiers, A. 399.
Soubies 427.
Soult, Marschall 274, 282.
Spandau 34, 364.
Spanien 14, 299, 307.
Spazier, Minna 36.
Speyer 364.
Spicker, Max 383.
„Spiel d. Schauspieler", das 33.
Spieloper 314.
Spieß, F. R. 362.
„Spinnerlied" 419.
Spinoza, B. 114, 118.
Spiridion 83.
Spitzer, D. 391.
Spohr, J. B. 375.
Spohr, Ludwig 377, 454—459, 460—465.
Spontini 54, 62, 65, 314, 333, 382, 460—465.
Sporck, Graf Ferd. 357, 360, 400.
Sport 484.
Sprache, deutsche 297.
Spremberg 364.
„Stabat Mater" 409.
Stade 396.
Stägemann, M. 224 ff., 248, 351.
Stahl, Erich 419.
Stanley, H. 145.
Stargard i. P. 364.
Stark, Prof. 80.
Steche 362.
Stein, Alex. 12, 363.
Stein, H. v. 90, 151.
Stein, H. vom und zu 39.
Steinitzer, A. 362.
Stephan, H. 302.
Stern, Adolf 182, 389.
Stern, Dr. 395.
Sternfeld, Rich. 419, 485.
Stettin 34, 364, 425, 472.
Steyl & Thomas 361.
Steyr 364, 471.
St. Helena 45.
St. Honoré 274.
Stieglitz 23.
Stigler, Jos. 364.
Stil 207, 327, 338.
Stil, Bayreuther 338, 342.
Stil, deutscher 297.
„Stille Kind", das 30.
Stimmenmord 484.
St. Moritz 393, 409 f.
Stocker, 81 f.
Stock, Schwestern 27.
Stöcker, A. 429.
Stötteritz 38, 41.
Stolz, Rosine 276, 283.
Stolzing, Walther 217, 219 bis 223, 227 f., 236, 433.
Stomps, G. 363.
Stoullig, E. 428.
Straßburg 25, 180, 344, 355, 364.
Straßburger Münster 25.
Straubing 364.
Strauß, Joh. 460—465.
Streichquartette 419.
„Stumme von Portici", die 282, 375.
Stunz, J. J. 460—465.
Stuttgart 64, 80, 290, 352, 356, 364, 393, 441, 447, 453, 459, 465 f., 475.
Suezkanal 247.
Sulzer, J. G. 97—100.
„Symphonie", dritte 408, 416.
„Symphonie", fünfte 416,
„Symphonie", siebente 175, 379.
„Symphonie", neunte 177, 230, 304, 323, 386, 413, 416, 475 f., 483.
„Symphonie-Kantate" 419.
„Symphonische Dichtungen" 419.
„Symphonie fantastique" 419.
„Symphonie f. Orchester C-dur" 371.

T.

Tacchinardi, N. 284.
„Tancredi" 51.
Talma, F. J. 41.
„Tannenbaum", der 467.
Tannert, Rich. 405.
„Tannhäuser" 4, 74, 88, 119, 121, 142, 151 f., 159, 161, 163, 206, 230, 238, 268, 304 f., 332, 334, 383 f., 386 f., 396, 398 f., 402 f., 409 f., 413, 420, 424, 433, 335, 483, 486; —Marsch 324; —Ouvertüre 409.
Tappert, Wilh. 271, 361, 369, 372—375, 411, 420, 425, 433, 476.
„Tasso", 425.
Tasso, T. 333.
Taubert, E. 460—465.
Tausig, K. 170 ff., 382.
Teatro comunale 306.
„Telegraph von Deutschland" 375.
„Tell" 55, 280, 283.
Telle 460—465.
Telramunt, Friedr. 124.
„Temora" 98.
„Temps" 316.
Teplitz 41, 42, 375.
„Teufelsmühle am Wiener Berge" 59.
„Teufelsstein in Mödlingen" 56, 59.
„Teutscher Merkur" 100.
„Théâtre de la Monnaie" 428.
„Théâtre de la Renaissance" 289, 375, 479.
„Théâtre français" 41, 329, 338.
„Théâtre italien" 278, 382.
Thiele, Ad. 364.
Thiers, L. A. 274, 282.
Thomas, Ch. L. A. 277, 284, 460—465.
Thomaskirche 25 f., 31 f., 33 ff., 38, 41, 42.
Thomasschule 27, 231.
Thomé, A. F. 32.
Thomé, Jeanette 32, 35 f., 50.
Thomésches Haus 26, 32, 34, 41 ff., 50, 63.
Thüringen 123.
Thurenau, H. 361.
Tichatschek, J. 393, 409.
Tieck, L. 62 f., 114, 117, 119, 122, 130.
Tietz, Herm. 362.
Tissot, Viktor 426.
Titurel 121.
Tölz 364.
Töpfer, Gottfr. 31.
Töpfer, Maria Reg. 32,
Tolstoi, Léon 146, 421.
Tonkünstlerversammlung 80.
„Tonkunst" 373, 419.
Torchi, M. L. 411.
Toscana, Erbgroßherzog v. 53.
Träger, Adolf 42, 63.
Tragödie 211, 317, 324, 328, 365.
Trauermarsch auf den Tod Wagners 407.
„Trauermarsch" (Götterdämmerung) 398.
Trautner, F. W. 363.
„Traviata" 326.
„Treize", les 282.
Triebschen 78—81, 84, 176, 390, 393 f., 402.
Trier 364.
Triest, Heinr. 420.
Triest 355, 364, 469, 484.
Tristan 251 ff., 254 f., 257, 261—264, 268, 270, 304, 305, 316, 336, 381, 391, 398, 412, 416, 422, 426.
„Tristan und Isolde" IX, 4, 13, 79, 121, 131, 175, 195, 241, 244, 250, 254, 258 ff., 265, 268, 331, 353, 358, 382, 384 f., 391, 398 f., 401, 403, 406, 411, 426 f., 432, 435, 483, 486.
„Trompeter v. Säckingen" 419.
Troppau 355 f., 364, 410, 471.
„Troubadour" 135.
„Truhe", die 65.
Trutschel, L. 363.
Tübingen 364, 467, 469, 473, 475, 485.
Türkei 65, 356.
Tuillerien 273.
Turgenjew, J. S. 146.
„Turm zu Babel" 419.
Turnverein (Troppau) 356.

U.

„Ueber d. Dirigieren" 323, 427.
„Ueber den Pöbel" 382.
„Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels der Ring des Nibelungen" 169.
„Ueber die Bestimmung der Oper" 95.
„Ueber dramatische Dichtung mit Musik" 404.

„Ueber naive und sentimentale Dichtung" 113, 211.
„Ueber Religion u. Kunst" 118.
„Ueber Schauspieler u. Sänger" 179.
„Ueb' immer Treu' und Redlichkeit" 67.
Uhlig, Elsa, Frl. 395, 412.
Uhlig, Frau 393, 412.
Uhlig, Otto 361.
Uhlig, Siegfried 412.
Uhlig, Theodor 392 f., 412.
Ullrich 189.
Unald, Pauline, Frl. 283.
Unbehaun, G. 407.
„Undine" 129.
Unendliche Melodie 138, 485.
Ungarn 201, 299, 303.
Unruh, O. 485,
Untermünsterthal 376.
„Unvermählte" 68.
„Urkunden der Geschichte" 29.
Utrecht 356, 364.

V.

Vacano, E. M. 376.
Vach 35.
Vahlen, Fr. 292.
„Vainqueurs", les 382.
Valenciennes 283.
Valtezza 66.
„Vampyr" 373.
Vegetarianer 399.
Venedig 92, 306, 345, 356, 364, 372, 393, 395.
Venus 151, 230.
Venusberg 123, 152.
Verbeck, R. D. M. 361.
Verdi, G. 143, 307, 314, 335, 400, 460—465.
Vergessenheitstrank 127, 426.
„Verlorene Paradies", das 419.
Vermählung Wagners 402.
Vereinigte Staaten 309.
„Versuch über das deutsche Singspiel" 100.
Vervier 286.
„Verwahrung gegen d. Schmähung der Theaterzeitung und des Freimütigen in betreff einer Kritik der Dessauer Schauspieler" 36.
„Vestalin" 54, 62.
„Vetter aus Schwaben" 422.
„Vie moderne", la 411.
Viersen 205, 364.
Vierwaldstätter See 82.
Vieuxtemps, Henry 279, 286.
Villa d'Angri 89, 91.
Villiers de l'Isle-Adam 394, 411, 423.
Villingen 364.
„Virtuosentum und freie Komposition" 289.
„Virtuos, der, u. der Künstler" 280, 284.
Vischer, Fr. Th. 6.
Vitznau 82.
Vitzthum, Graf H. 47, 49, 55, 62, 362.
Vizekönig von Aegypten 180.
Völbling, Joh. Ad. 26.
Vogelsang 161.
Vogesen 311, 329.
Voigt 65.
Voigt, E. 361.
„Volapük" 325.
Voltaire, F. 19, 96. 319.
„Vorlesungen über Aesthetik" 107 f.
Vorträge 485.
Vorwort zum Ring 168.
„Vorwort zur Gesamtherausgabe" 380.
Voß, Leop. 286.
„Vossische Zeitung" 426.

W.

Wachmann, Ed. 361.
Wackenroder 117, 130.
„Waffenschmied" 231 f., 235.
Wagenseil 127 f., 220, 429.
Wagner, Ad. 26—30, 33 ff., 38 f., 42, 47, 50, 55 f., 58, 63, 66, 408.
Wagner, Albert 29, 35, 38 f., 43 ff., 50, 58, 60—65, 67 bis 70, 372, 373.
Wagner, Clara 35, 43, 53, 59 f., 62, 64, 66, 69, 71.
Wagner, Cosima 90, 174, 176, 179, 186, 287, 394.
Wagner, Eva 484.
Wagner, Franz. 292.
Wagner, Friederike 26, 36, 50.
Wagner, Friedrich (Vater Rich. Wagners) 25, 27 ff., 31 f., 33, 35 f., 41, 43, 45, 47, 68.
Wagner, Gottl. Fr. 25 f., 28.
Wagner, Johanna Rosina (Mutter Rich. Wagners) 36, 42, 44, 57, 59, 63, 67, 69, 71, 415.
Wagner, Joh. Sophia 29, 45.
Wagner, Julius 33.
Wagner, Karl Gustav 31.
Wagner, Louise 34, 43—48, 51 ff., 55 ff., 66 f., 69, 71.
Wagner, Maria Theresia 36.
Wagner, Ottilie 38, 39, 55.
Wagner, Rosalie 32, 39, 43 ff., 47, 51, 54 ff., 61, 64—70.
Wagner, Siegfried 90, 412 f.
Wagner, Wilhelmine s. Planer.
Wagners Schwager 393.
Wagner-Konzerte des Jahres 1877 309.
„Wagner-Erinnerungen" 84, 86.
„Wagner, Rich., Gesammelte Schriften u. Dichtungen" 70, 95, 141, 156, 163, 168 f., 179, 193, 199 ff., 208, 215 ff., 238, 262, 268, 271, 280, 282, 283 f., 286, 288, 292, 353 f., 365, 369, 371 f., 375, 379 ff., 387, 399, 409 f., 477, 479. (Die einzelnen Werke ꝛc. siehe unter deren Titeln.)
„Wagner-Jahrbuch" VII f., 5, 8, 10, 15, 16, 23, 230, 289, 295, 310, 365, 392, 394 f., 400, 434, 475.
„Wagnerische Rundschau" 421.
„Wagnerische Sonnenflecke" 267.
Wagner-Katalog 369, 372 f.
Wagner-Museum VIII, 434.
Wagner-Orchester 398, 402.
Wagner, Rud., Handwörterbuch 248.
Wagner-Sänger 313.
Wagner-Society 309.
Wagner-Stiftung 356.
Wagner-Vereine 197. 299, 341. 399, 417, 420 f., 423; — in Mannheim 171 f., 174, 176, 178—181, 183, 188; — in München 92, 355, 363, 421; — in Riga 400; — in Wien 415, 421.
Wahl, Chr. Elisabeth 25.
Wahl, Joh. Friedr. 25.
„Wahnfried" 78, 82, 89, 186, 193, 418, 485.
„Waise, die, und der Mörder" 53, 57.
Wald 155, 161.
Waldvogel 154, 406.
„Waldweben" 155, 159.
Walhall 321.
Walhallmotiv 187.
„Walküre" 140, 154, 159, 168, 171, 321, 324, 384, 391, 403—406, 409 ff., 424, 426, 433 f., 483, 485 f. — „Walkürenritt" 140, 324, 403.
„Walküre", die oder „Es ist ja alles ganz egal" 407.
„Wallenstein" 29 f., 60, 143.
„Wallensteins Lager" 60.
Walther Stolzing s. Stolzing.
„Wanderer" (v. Schubert) 283.
Wandsbeck 364.
Warmuth, Karl 361.
Warnsdorf 355 f., 364, 467, 469 f., 473.
Wartburgfest der deutschen Burschenschaft 53.
Wartburgkrieg 122 f.
„Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" 27.
Wasserdämpfe 485.
Waterloo 45.
Weber, J. 316.
Weber, Karl Maria v. 13, 22. 27, 47, 49 f., 51—56, 58, 61, 65 f., 68 f., 71, 129, 147, 322, 330, 354, 373, 377, 386, 391, 405, 417, 419.
Weber-Denkmal 412.
Wehlau 364.
Weidmann, G. 364.
Weigl, J. 51, 55, 231, 460 bis 465.
Weimar 26, 29, 31 ff., 51, 64, 78 ff., 364, 380, 402, 408, 441, 447, 453, 459, 465 f., 471, 475, 485.
„Weimarisches dramatisches Taschenbuch" 63.

„Weinberg, der, a. d. Elbe" 53.
Weingartner 460—465.
Weinlig, Theod. 231, 288, 372, 386.
„Weiße Dame" 315.
Weißenburg 364.
Weißenfels 26, 28.
Weißenthurn, Fr. v. 51.
„Weißer u. roter Löwe" 37, 40.
Wels 355, 364, 419, 471 ff.
„Welt, die, als Wille u. Vorstellung" 42.
Weltende 419.
Welti, H. 229.
Weltlitteratur 296.
Wendel, Rud. 364.
Wenden 467.
Wendt, F. M. 393.
Wenck, Joh. 36.
Werner, Alb. 361.
Wernigerode 364.
Wernsdorf, J. 408.
Werthen, Fr. Wilhelmine 28.
Westermann, H. v. 363.
„Westfäl. Reform" 414.
Wettin, Haus 7.
Wichita 469.
„Wider die Zünftelei in der Musik" 405.
Wieland, C. M. 34, 97, 100, 102—105, 247.
„Wieland der Schmied" 414.
Wien 52, 60, 64, 68, 79, 172 f., 176, 181, 185 f., 188, 201, 243, 302 f., 311, 322, 325, 349, 352 f., 355, 364, 372, 393, 395, 401, 408, 411, 434, 441, 447, 453, 459, 465, 467, 469 f., 473, 483 f., 486.
Wiener Akad. Rich. Wagner-Verein 415, 421.
Wiener Hofburgtheater 60, 338.
Wiener Hofoper 484, 486.
„Wiener Musikalische Zeitung" 393, 412, 416, 425, 432, 486.
Wiener-Neustadt 355, 364.
„Wiener Zeitsch. f. Kunst" 62.
Wieprecht, W. F. 412, 429.
Wiesand, Wilh. 42.
Wiesbaden 180, 344, 364, 441, 447, 453, 459, 465 f., 469 bis 474.
Wigand, O. 413.
Wilder, V. 319, 384 f., 427, 429.
„Wildschütz" 231.
Wilhelm I., deutscher Kaiser 14, 184 f., 193, 205, 354.
Wilhelm, Prinz v. Preußen 354.
Wilhelm, Prinzessin 175.
Wilhelm, Herzog 58.
Wilhelmsen 460—465.
Wilkoszewsky, A. 408, 410.
„Wille u. Vorstellung" 133.
Winckelmann, J. J. 20, 363.
Windhorst, L. 483.
Windsor 355.
Winkler, C. G. Th. 272.
Winkler, Paul 361.
Winter, P. v. 460—465.
Winterthur 349.
Wirth, Moritz IX, 239 f., 241, 426 f.
Wismar 469.
Wittenberg 30.
„Wittenberger Nachtigall" 128.
Wittgenstein 39.
Wittich, H. 424.
Wittke, G. 362.
Wittmann, C. Fr. 63 f.
Wittmann, H. 420.
Woerner, R. 211.
Wohlbrück 51.
Wolf, Gebr. 362.
Wolf, Jul. 361.
Wolff, Amalie 64,
Wolff, P. A. 64.
Wolfram, Klara 35.
Wolfram, J. M. 460—465.
Wolfram v. Eschenbach 122 f., 430.
Wolzogen, E. v. 132.
Wolzogen, H. v. 15, 21, 245, 263, 265 f., 267, 341, 347, 354 f., 357, 360, 380 f., 388, 400, 405, 407, 408, 414, 418 ff., 423 f., 431.
Wondra, H. 364.
Worms 343 f., 348, 351, 364. 469.
Wotan 140, 154, 187, 239, 266 ff., 319, 398, 423.
Woyna, v. 363.
Wrede, Fürst 59.
Wüllner, Franz 84.
Wünschelburg 364.
Würzburg 29, 53, 174, 361, 372 f., 467, 471.
Wunderlich 460—465.
Wurm, C. F. 364.
Wyß, M. v. 408.
Wyzewa, T. de 382, 421, 432.

Y.

Yassy 65.
Yeovil 469.

Z.

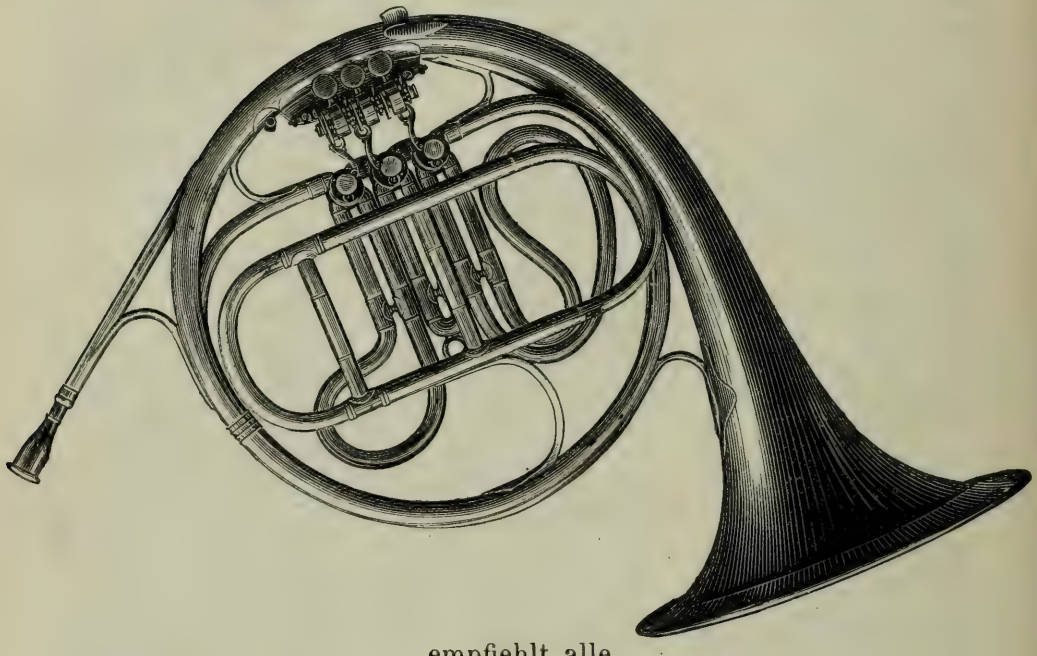
Zabern 364.
„Zähmung d. Widerspenstigen" 145.
„Zanetta" 282.
„Zar u. Zimmermann" 232.
„Zauberflöte" 27, 135, 175, 316, 417.
„Zeitgeist", der 287, 289, 375, 392, 394, 412, 478 f.
„Zeitgenossen" 47.
„Zeitschrift f. Philosophie" 2c. 416.
„Zeitung für die elegante Welt" 38, 268, 291, 373, 376.
Zeitz 364.
„Zerbino" 130.
Zernin, E. 361.
Zeroni, Dr. 172, 175.
„Zerstreute Schriften" 390.
Zichy, Graf Géza 384.
Ziegelrode 29.
Ziegler, F. W. 46, 57.
Ziegler, Rud. 363.
Zimmermann, O. 406.
Zirndorf 364.
Zittau 364.
Znaim 355, 364.
Zola, E. 139, 146, 248. 432.
Zöllner, F. 241 f.
Zürich 356, 364, 392 f. 408 f., 410, 425, 473.
Züricher Allgem. Musik-Gesellschaft 408, 413.
Züricher Musikfest 409.
„Zum 25. August 1870" 13 f.
„Zwei Epochen der modernen Poesie" 34.
Zwettl 355, 364.
Zwickau 467, 469 ff., 473.
Zwinger (Dresden) 49.
Zwingli, Ulrich 30.

Inserate.

HEINR. MORITZ SCHUSTER

in

Markneukirchen in Sachsen



empfiehlt alle

Blas-Instrumente

in solidester Ausführung und hält Lager aller **Streichinstrumente, Guitarren, Zithern, Violinkasten** etc., hochelegant, zu Fabrikationspreisen.

Grosser illustrirter Preiscourant gratis und franco.

Verlag von Brachvogel und Boas in Berlin.

Von Bach bis Wagner.

Zur Geschichte der Musik

von Dr. **August Reißmann.**

Preis 2 Mk. 70 Pf.

Weimar und Jena.

Von **Adolf Stahr.**

Zweite vermehrte Auflage. 2 Bde. eleg. geb.

Preis 5 Mk. 50 Pf.

Franz Liszt gewidmet.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag der k. k. Hofbuchhandlung **Karl Prochaska, Wien u. Teschen:**

Das

Moderne Musikdrama.

Für gebildete Laien

von

Ludwig Nohl.

Broschirt M. 6. —, sehr elegant in Leinwand mit Goldpressung und Goldschnitt gebunden M. 7. 50.

Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz.

Richard Wagner:

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend.

Vorabend:

Das Rheingold.

Musik-Drama in 4 Szenen.

Vollständiger Klavierauszug für Gesang			M.	16. 75.
id.	id.	Erleichterte Ausgabe gr. 8° . .	n. „	10. —
Klavierauszug für Pianoforte zu 2 Händen			n. „	10. 50.
„ 4 „			n. „	18. —

Erster Tag:

Die Walküre.

Musik-Drama in 3 Aufzügen.

Vollständiger Klavierauszug für Gesang			n. M.	22. —
id.	id.	Erleichterte Ausgabe gr. 8° . .	n. „	12. —
Klavierauszug für Pianoforte zu 2 Händen			n. „	14. 75
„ 4 „			n. „	20. —.

Zweiter Tag:

Siegfried.

Musik-Drama in 3 Aufzügen.

Vollständiger Klavierauszug für Gesang			n. M.	25. 25.
id.	id.	Erleichterte Ausgabe	n. „	15. —
Klavierauszug für Pianoforte zu 2 Händen			n. „	17. 75.
„ 4 „			n. „	18. —

Dritter Tag:

Götterdämmerung.

Musik-Drama in 3 Aufzügen.

Vollständiger Klavierauszug für Gesang			n. M.	30. —
id.	id.	Erleichterte Ausgabe	n. „	15. —
Klavierauszug für das Pianoforte zu 2 Händen			n. „	25. —
„ 4 „			n. „	20. —

Textbücher.

Der Ring des Nibelungen, eleg. geb. in engl. Lwd. n.	M. 4. —
Dasselbe, deutsch-englisch, eleg. geb. in engl. Lwd. . n.	„ 8. —
The Nibelungs Ring. A festival Play. English Words by A. Formann . . n.	„ 5. —

Einzeln.

Das Rheingold . . . n.	M. — 80.
Die Walküre . . . n.	„ — 80.
Siegfried . . . . . n.	„ — 80.
Götterdämmerung . . n.	„ — 80.

Dieselben mit gegenüberstehender engl. Uebersetzung von H. u. F. Corder. Jeder Theil einzeln n. M. 2. —

Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz.

Richard Wagner:

Die Meistersinger von Nürnberg.

Oper in 3 Akten.

Vollständiger Klavierauszug für Gesang . . . . . n. M. 31. 50.
id. id. Erleichterte Ausgabe gr. 8° . . n. „ 15. —
Klavierauszug für das Pianoforte zu zwei Händen . . . . n. „ 17. 50.
„ „ „ „ vier „ . . . . n. „ 23. 25.
Vorspiel für zwei Pianoforte zu acht Händen . . . . . „ 4. 75.

Textbuch. n. 80 Pf.

In demselben Verlage ferner:

Album=Sonate

von Richard Wagner. Für das Pianoforte. M. 3. —

Die beiden Grenadiere.

Gedicht von H. Heine. Melodie von Richard Wagner.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M. 1. 25.

Huldigungs=Marsch

von Rich. Wagner für Ludwig II. König von Bayern.
Für großes Orchester: Partitur M. 4. 25., in Stimmen M. 12. —
Für das Pianoforte M. 1. 50.

Grosser Festmarsch

von Richard Wagner zur Eröffnung der 100jährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits=Erklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Für großes Orchester: Partitur M. 15. —, in Stimmen M. 15. —
Für das Pianoforte. Erleichterte Ausgabe M. 2. 50.

Albumblatt

(Frau Betty Schott gewidmet) für das Pianoforte von Richard Wagner. M. 1. 50.

Siegfried=Idyll

von Richard Wagner. Klavierauszug zu 2 Händen von Joseph Rubinstein. M. 3. 50.

Ein Gruss an Richard Wagner.

Paraphrase für das Pianof. von Friedr. Damm. op. 82. M. 1. 25.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Parsifal. Von Richard Wagner.

Parsifal, Ein Bühnenweihfestspiel, Text, geb. . . . . M. 3. —
Vollständiger Klavierauszug für Gesang . . . . . *n.* „ 30. —
Vollständiger Klavierauszug. Erleichterte Bearbeitung von R. Kleinmichel . . . . . *n.* „ 15. —
Vorspiel für Pianoforte zu 2 Händen . . . . . „ 1. 50.
Vorspiel f. 2 Pianof. zu 4 Händen von E. Humperdinck „ 1. 75.
Vorspiel für Pianoforte u. Violine von E. Humperdinck „ 1. 50.
Klavier-Auszug in 12 Tonsätzen zu 4 Händen von Humperdinck, einzeln . . . . . „ 20. —
Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes. Op. 36 . . . . . „ 1. 25.
Cramer, H., Potpourri . . . . . „ 1. 50.
Gobbaerts, L., Parsifal. Transscription für Pianoforte. Op. 149 „ 1. 50.
Heintz, Alb., Angereihte Stücke, Heft I. . . . . „ 2. —
id. id. „ II. . . . . „ 2. 25.
id. id. „ III. . . . . „ 2. —
Liszt, Franz, Feierlicher Marsch zum heiligen Gral, für Pianoforte zu 2 Händen . . . . . „ 1. 75.
Wickede, F. von, Melodien und Motive aus Parsifal, f. Pianoforte „ 2. 25.
Mahr, Emil, Charfreitagszauber, Paraphrase für Violine mit Pianofortebegleitung . . . . . „ 1. 75.
Heintz, Alb., Charfreitagsmusik für Pianoforte und Violine . . „ 1. 75.
Wilhelmj, Aug., Parsifal-Paraphrase für Violine mit Orchester- oder Klavierbegleitung . . . . . „ 2. 50.

Textbücher. *n.* M. — 80., geb. M. 1. 50.

Die Meistersinger von Nürnberg. Von Richard Wagner.

Vorspiel, für das Pianoforte zu 2 Händen (Ouverture) . . . . M. 1. 50.
Vorspiel, bearbeitet von H. v. Bülow . . . . . „ 2. 25.
id. (Einleitung) zum 3. Akt . . . . . „ —. 75.
Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes. Op. 36 . . . . . „ 1. 25.
Bülow, Hans v., Versammlung der Meistersingerzunft, f. Pianof. „ 1. 25.
— — Paraphrase des Quintetts aus dem 3. Akt . . . . . „ 1. 25.
Cramer, H., Potpourri . . . . . „ 1. 50.
Jaell, Alfr., Zwei Transscriptionen. Op. 137.
Nr. 1. Walthers Werbegesang . . . . . „ 1. 50.
Nr. 2. Walthers Preislied . . . . . „ 1. 75.
— — Transscription. Op. 148. Walther vor der Meisterzunft . „ 1. 75.
Lassen, E., Salon-Transscriptionen.
Heft 1. Aufzug der Zünfte, Walthers Gesang, Beckmesser's Ständchen, Walthers Preislied . . . . . „ 1. 50.
Heft 2. Choral, Sachsen's Monolog, Finale des 1. Aktes, Tanz der Lehrbuben, Sachsen's Schusterlied, Chor der Lehrbuben, Marsch der Meistersinger . . . . . „ 2. —
Leitert, G., Transscription. Op. 26 . . . . . „ 1. —
Raff, J., Reminiscenzen.
Heft 1. Choral, Chor der Lehrbuben, Walthers Gesang, Finale „ 1. 75.
Heft 2. Scene zwischen Walther u. Eva, Sachsen's Schusterlied, Straßentumult . . . . . „ 1. 75.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Raff, J., Reminiscenzen.
Heft 3. Volkslied vom heil. Johannes, Ensembleſtück, Tanz M. 1. 50.
Heft 4. Die ſelige Morgentraum-Deutweiſe, Aufzug der Zünfte, Marſch der Meiſterſinger . . . . . „ 2. —
Rupp, H., Walthers Preislied. Transſcription für Pianoforte . „ 1. 25.
Vorſpiel (Ouverture), eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von Tauſig . . . . . „ 2. 75.
id. (Einleitung) des 3. Aktes, für Pianoforte zu 4 Händen . „ —. 75.
Beyer, F., Revue mélodique à 4 ms. . . . . „ 1. 75.
Cramer, H., Potpourri zu 4 Händen . . . . . „ 2. 75.
— — Marſch über Motive aus den Meiſterſingern, für Pianoforte zu 4 Händen . . . . . „ 1. 75.
Vorſpiel für 2 Pianoforte zu 8 Händen von A. Deproſſe . . „ 4. 75.
Goltermann, G., Walthers Lied, für Violoncell und Pianoforte . „ 1. —
id. id. für Violine und Pianoforte . . „ 1. —
Gregoir, J. und **Léonard, H.,** Duo für Pianoforte und Violine . „ 3. 25.
Küffner, J., Repos de l'Etude pour Flûte seule . . . . . „ —. 75.
Ritter, A., Drei Paraphraſen für Pianof., Violine u. Harmonium.
Nr. 1. Scene unter dem Fliederbaum . . . . . „ 2. 75.
Nr. 2. Quintett . . . . . „ 1. 75.
Nr. 3. Walthers Preislied . . . . . „ 2. 50.
Wickede, Fr. von, Lyriſche Stücke, übertragen für Violoncell und Pianoforte.
Nr. 1. Walther vor der Meiſterzunft . . . . . „ 1. 75.
Nr. 2. Walthers Preislied . . . . . „ 1. 50.
— — Lyriſche Stücke, übertragen für Violine mit Pianoforte-begleitung:
Nr. 1. Walther vor der Meiſterzunft . . . . . „ 1. 75.
Nr. 2. Walthers Preislied . . . . . „ 1. 50.
Lux, Fr., Vorſpiel und Quintett aus dem 3. Akt für Pianoforte, Violine, Violoncell und Harmonium . . . . . „ 3. 50.

Der Ring des Nibelungen.

Von Richard Wagner.

Ein Bühnenfeſtſpiel für drei Tage und einen Vorabend.

Vorabend:

Das Rheingold.

Vorſpiel für Pianoforte zu 4 Händen . . . . . M. 1. 50.
Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes . . . . . „ 1. 25.
— — Revue mélodique (vierhändig) . . . . . „ 1. 75.
Cramer, H., Potpourri für Pianoforte zu 4 Händen . . . . . „ 1. 50.
Heinz, A., Angereihte Perlen . . . . . „ 2. —
Jaell, A., Erſte Scene, für das Pianoforte. Op. 120 . . . . „ 2. 25.
Liſzt, Fr., Walhall, Transſcription für Pianoforte . . . . . „ 1. 75.
Gregoir, J. und **Léonard, H.,** Duo für Pianoforte und Violine . „ 3. 25.
Rupp, H., Fantaſie . . . . . „ 3. —
Wichtl, G., Petit Duo pour Piano et Violon. Op. 98 . . . . „ 2. —

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Erster Tag:

Die Walküre.

Vorspiel (Ouverture) für Pianoforte zu vier Händen . . . . M. 1. 75.
Der Ritt der Walküren . . . . . „ 1. 75.
id. id. (vierhändig) . . . . . „ 2. 25.
id. id. für 2 Pianoforte zu vier Händen . . „ 3. 25.
Wotans Abschied und Feuerzauber . . . . . „ 1. 75.
id. id. (vierhändig) . . . . . „ 2. 75.
Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes . . . . . „ 1. 25.
— — Revue mélodique für Pianoforte zu vier Händen . . „ 1. 75.
Cramer, H., Potpourri . . . . . „ 1. 50.
— — id. für Pianoforte zu vier Händen . . . . „ 2. 75.
Heintz, A., Angereihte Perlen. Heft 1: Erster Aufzug . . . „ 2. —
„ 2: Zweiter Aufzug . . . „ 2. —
„ 3: Dritter Aufzug . . . „ 2. 75.
— — Liebeslied und Zwiegesang des Wälsungenpaares (Siegmund und Sieglinde) . . . . . „ 2. —
Leitert, G., Souvenir. Op. 27. Transscription für Pianoforte „ 1. 25.
Jaell, A., Wotans Abschied und Feuerzauber. Op. 121 . . . „ 2. 75.
Rupp, H., Siegmunds Liebesgesang. Transscription für Pianoforte zu 2 Händen . . . . . „ 1. 25.
— — Fantasie . . . . . „ 3. —
Tausig, C., Der Ritt der Walküren . . . . . „ 2. 25.
— — Siegmunds Liebesgesang . . . . . „ 1. 50.
Gregoir, J. und Leonard, H., Duo für Pianoforte und Violine . „ 3. 25.

Zweiter Tag:

Siegfried.

Vorspiel für das Pianoforte zu zwei Händen . . . . . M. 1. —
Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes . . . . . „ 1. 25.
— — Revue mélodique (vierhändig) . . . . . „ 1. 75.
Cramer, H., Potpourri . . . . . „ 1. 50.
— — id. (vierhändig) . . . . . „ 2. 75.
Heintz, A., Angereihte Perlen. Heft 1, 2: Erster Akt . . . à „ 1. 75.
„ 3: Zweiter Akt . . . „ 1. 75.
„ 4: Dritter Akt . . . . „ 1. 75.
Rubinstein, Jos., Musikalische Bilder:
I. Siegfried und der Waldvogel für Pianof. zu zwei Händen „ 2. 25.
II. Siegfried und Brünnhilde für Pianof. zu zwei Händen „ 2. 25
Rupp, Fantasie über Motive aus „Siegfried" . . . . . „ 3. —
Wichtl, G., Petit Duo pour Piano et Violin. Op. 98 . . . . „ 2. —

Dritter Tag:

Götterdämmerung.

Beyer, F., Répertoire des jeunes Pianistes . . . . . M. 1. 25.
— — Revue mélodique (vierhändig) . . . . . „ 1. 75.
Cramer, H., Potpourri für das Pianoforte zu zwei Händen . . „ 1. 50.
— — Potpourri für Pianoforte zu vier Händen . . . . „ 2. 75.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz.

Heintz, A., Angereihte Perlen. Heft I. Vorspiel . . . . . M. 1. 75.
„ II. Erster Aufzug . . . „ 2. 25.
„ III. Zweiter Aufzug . . . „ 1. 75.
„ IV. Dritter Aufzug . . . „ 2. 75.

Jaell, A., 1. Transscription für Pianoforte. Op. 164 . . . . „ 2. 25.
2. Transscription für Pianoforte. Op. 165 . . . . „ 2. —

Rubinstein, Jos., Musikalische Bilder:
I. Siegfried und die Rheintöchter für Pianoforte zu 2 Händen „ 3. —

Rupp, H., Fantasie . . . . . „ 3. —

Trauermarsch beim Tode Siegfrieds für Pianoforte zu 2 Händen von H. Cramer . . . . . „ 1. 25.
id. für Pianoforte zu 2 Händen von A. Heintz . . . . . „ 1. 50.
id. für 2 Pianoforte zu 8 Händen von H. Rupp . . . . „ 3. —

Wichtl, G., Petit Duo pour Piano et Violon op. 98 . . . . . „ 2. —

Zumpe, H., Siegfrieds Rheinfahrt, eingerichtet für Pianoforte, Violine und Violoncell . . . . . „ 4. 25.

Wagner, Richard, Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianofortebegleitung. Für die Violine übertragen von H. Léonard. (Enthaltend: No. 1. Der Engel; No. 2. Stehe still; No. 3. Im Treibhaus; No. 4. Schmerzen; No. 5. Träume.) M. 3. 25.

Huldigungs-Marsch. Seiner Majestät Ludwig II. König von Bayern. Von **Richard Wagner.** Für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von H. v. Bülow. M. 2. —

Huldigungs-Marsch. Seiner Majestät Ludwig II. König von Bayern. Von **Richard Wagner.** Für 2 Pianoforte zu 8 Händen. M. 3. 50.

Albumblatt für das Pianoforte von **Richard Wagner.** Für Viola und Pianoforte von H. Ritter. M. 1. 75.
id. Für Violoncell und Pianoforte von G. Goltermann. M. 1. 75.

Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. Von **Richard Wagner.** Für das Pianoforte zu 2 Händen übertragen von Joseph Rubinstein. M. 3. 50.

Parsifal.

Scenische Bilder a. d. Bayreuther Parsifal-aufführungen. Einzige autor. Ausg. in 9 Kunstblättern. Prachtausg. **20 M.**, Cab.-Ausg. **6 M.** Beide in reicher Goldmappe. (Verlag von Alb. Unflad in Leipzig.) **Andenken von dauerndem Werth** für Wagnerfreunde u. Besucher d. Festspiele. — Gleichzeitig erschien: **R. Wagner's Frauengestalten.** Folio-Ausg. **130** M., Pracht-Ausg. m. Text **20** M., Cab.-Ausg. **6** M. Sämmtlich in reichstem Einband.

Richard Wagner. Brustbild. Kupferstich von **Johann Lindner.** Gross Folio. Auf chinesischem Papier. Preis 9 Mark.
Vom Meister selbst als sein ähnlichstes und bestausgeführtes Portrait anerkannt.

Richard Wagner. Brustbild mit Facsimile. Kupferstich von **Robert Reyher.** Folio. Auf chines. Papier. Preis 4 Mark 50 Pf.

Richard Wagner. Brustbild. Gezeichnet von **Peter Rohrbach.** Folio. Druck auf chinesischem Papier. Preis 4 Mark 50 Pf.

*Verlag von **E. H. Schroeder** in **Berlin** S. W. Möckernstrasse 137.*

Allgemeine Musikzeitung

(Allgem. Deutsche Musikzeitung.)

Redacteur: ***Otto Lessmann.***

Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart.

Erscheint jeden Freitag.

XIII. Jahrgang: Preis pro Quartal nur 2 ***Mark;*** *bei directer Zusendung M. 2,50; Einzelnummern M. 0,40.*

Organ des Allgemeinen Conzertbureaus (Otto Lessmann & Henry Klein) Berlin W. 31, Winterfeldstrasse.

Das Blatt ist eine gänzlich unabhängige Musikzeitung ersten Ranges, von entschieden fortschrittlicher Tendenz, und erscheint in Berlin und Leipzig Freitags in 4^0 Format. Leitartikel, Feuilleton, regelmässige Berichte aus allen hervorragenden Städten des In- und Auslandes, reichhaltigste Sammlung kleiner Mittheilungen.

Die letzten Jahrgänge enthielten Beiträge von *Eugen d'Albert, F. d'Arcais, Dr. Hans v. Bülow, Th. Bohlmann,* Organist *A. Brandt* in Magdeburg, *O. Bie, Dr. M. G. Conrad,* München, Kgl. Musik-Director *Otto Dienel* in Berlin, *Felix Draeseke* in Dresden, *Arthur Hahn* in München, *Alb. Heintz* in Berlin, *Dr. Friedr. von Hausegger, Carl Kipke* in Pilsen, *Prof. Louis Köhler* in Königsberg i. Pr., *Dr. W. Langhans* in Charlottenburg, *A. Lesimple* in Cöln, *Dr. Franz Liszt, Emil Liepe* in Berlin, *La Mara* in Leipzig, *Dr. Paul Marsop, Rob. Musiol, Prof. Dr. Ludwig Nohl* in Heidelberg, *Siegfried Ochs* in Berlin, *Dr. Rich. Pohl* in Baden-Baden, *L. Ramann* in Nürnberg, *Alfr. Rafael, Alfred Reisenauer, J. van Santen-Kolff* in Berlin, *Prof. Xaver Scharwenka* in Berlin, Hofkapellmeister *Louis Schlösser* in Darmstadt, *Henry Schradieck* in Cincinnati, *Prof. Dr. Hans Sommer* in Berlin, *Dr. F. Spiro, Erich Stahl, Prof. Ad. Stern,* Dresden, *Dr. R. Sternfeld* in Berlin, *Wilhelm Tappert* in Berlin, *Otto Wangemann, Felix Weingartner, Ernst von Wildenbruch* in Berlin, *Dr. Ludwig Wüllner* in Münster, *Hans von Wolzogen, W. Zeiss, Dr. Zernial* u. v. A., sowie eine grosse Anzahl von Originalbriefen *Rich. Wagners.*

Inserate die zweigesp. Petitzeile 30 Pfg.

Die Allgemeine Musikzeitung erfreut sich sich nicht nur in fachmännischen, sondern in allen gebildeten musikliebenden Kreisen grosser Verbreitung.

Probenummern auf Verlangen gratis und franco.

Abonnements

nimmt jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie jede Postanstalt an, auch ist die Zeitung direct zu beziehen durch die

Expedition: Charlottenburg (-Berlin),

27. Spreestrasse 27.

Für alle Wagner-Verehrer!

Im Herbst d. J. erscheint in meinem Verlage:

Richard Wagner's

Heldengestalten

von Hans v. Wolzogen.

Mit 18 Costümporträts der berühmtesten Bühnen-Sänger der Gegenwart.

1. **Rienzi** (Tichatschek).
2. **Holländer** (Stägemann).
3. **Tannhäuser** (Schott).
4. **Wolfram** (Hill).
5. **Lohengrin** (Goetze).
6. **Telramund** (Schelper).
7. **Walter Stolzing** (Nachbaur).
8. **Hans Sachs** (Gura).
9. **Wotan** (Betz).
10. **Siegmund** (Niemann).
11. **Tristan** (Vogl).
12. **Hagen** (Siehr).
13. **Siegfried I** (Jäger).
14. **Siegfried II** (Winkelmann).
15. **Marke** (Kindermann).
16. **Parsifal** (Gudehus).
17. **Amfortas** (Reichmann).
18. **Gurnemanz** (Scaria).

15 Bogen in eleganter Ausstattung. kl. 4°. Preis **12** M., eleg. geb. **15** M.

Leipzig. **Edwin Schloemp.**

Richard Wagner's Lebens-Bericht.

(Autobiographie.)

Deutsche Original-Ausgabe von „The work and mission of my life by Rich. Wagner."

8 Bogen Lex.-Oktav. Preis brochirt 2 M. 50 Pf., eleg. geb. 3 M. 50 Pf.

„Das Werk bedarf keiner weiteren Empfehlung, da es jeden interessiren muss, zu wissen, wie Rich. Wagner über sich selbst und das Werk seines Lebens gedacht hat." (Breslauer Ztg.)

Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.

Verlag von **Edwin Schloemp** in Leipzig.

Die lebensgrosse

Büste von R. Wagner

modellirt von **Fr. Steger**

nach der letzten Aufnahme, 70 cm hoch.

In Gyps m. Verp. 20 M.

In Bronce-Imitation 30 Mark.

Kl. Ausg. in halber Lebensgrösse 15 M.

Rich. Wagner und Beethoven.

Zwei Portrait-Medaillon-Reliefs von Prof. **G. Kietz** u. **Albrecht.**

(45 cm Durchm.)

Pendants in Gyps mit Verpackung à 15 M.

Lebensgrosse Portrait-Photographie.

86 × 43 Centim. Das ähnlichste Portrait Wagner's. **Preis 15 M. Cab. 1 M.**

☛ Diese Bildwerke zeichnen sich durch grosse Aehnlichkeit und geniale Auffassung aus.

Soeben erschien:

Zur Einführung in die Bayreuther Festspiele 1886

„Tristan" und „Parsifal".

Ein Führer durch Musik und Dichtung

von Hans v. Wolzogen.

3 Bogen mit 12 Notentafeln. Sämmtliche Motive aus „Tristan" und „Parsifal" zusammengesetzt. Preis 75 Pf., cart. 1 M.

☛ Diese Festschrift zur Decennialfeier der Festspiele empfehlen wir wie den s. Z. vor 10 Jahren von uns herausgegebenen „Führer durch die Nibelungen" allen Festspielbesuchern Bayreuths angelegentlichst.

☛ Bestellungen, denen der Betrag in Briefmarken beigefügt ist, werden **franco** expedirt. *Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.*

J. G. VOGEL & SOHN

Plauen i/v.

Aelteste, renommirte

Pianofortefabrik

Sachsens

liefert je 4 Gattungen

Flügel und Pianinos

kreuzsaitig

nach neuesten amerikan. Systemen construirt.

Diese Instrumente zeichnen sich aus durch unverwüstliche Dauerhaftigkeit, vorzügliche Spielart und äusserst brillanten Ton.

Preise civil, Francolieferung nach allen Bahnstationen Deutschlands.

Die Firma erfreut sich der anerkennendsten Aussprüche von Liszt, Professor Paul, Mary Krebs, Kahrer-Rappoldi, Dr. Stade etc. etc.

Librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, à Paris.

Envoi franco dans tout l'Union postale, sans augmentation de pur.

En Vente.

L'oeuvre dramatique de Richard Wagner, par Albert Soubiers et Charles Malherbe. 1 vol. en 12. 4 fr.

Richard Wagner d'après lui-même. I. Développement de l'homme et de l'artiste par Georges Noufflard. 1 vol. en 12. 3. 50.

Parsifal et l'Opéra wagnérien. Avec les principaux motifs des drames lyriques de Richard Wagner, par Edmond Hippeau. 1 vol. en 8. 2. 50.

Lettres de Bayreuth. L'Anneau du Nibelung de Richard Wagner. Représentations données en août 1876, par Charles Tardieu. 1 vol. en 12. 2 fr.

Art et politique, par Richard Wagner. In 8. 1 fr.

Richard Wagner et la IXe symphonie de Beethoven. Commentaire et programmes sur cette symphonie, et observations au sujet de son exécution, par Richard Wagner. In 8. 1. 50.

Mozart et Richard Wagner à l'égard des Français, par Adolphe Jullien. In 8. 1 fr.

Hector Berlioz et Robert Schumann. In 8. 1 fr.

Histoire du Lied, ou la Chanson populaire en Allemagne, par Edouard Schuré. 1 vol. en 12. 3. 50.

Les Illusions musicales, par Johannes Weber. 1 vol. en 12. 3. 50.

L'Evolution de la musique. La musique en 1884. Les baux de l'évolution, par Elie Poirée. 1 vol. en 12. 3. 80.

Goethe et la musique. Ses jugements, son influence, les oeuvres qu'il a inspirées, par Adolphe Jullien. 1 vol. en 12. 5 fr.

Histoire du Théâtre-Ventadour — 1829—1879 — Opéra Comique — Théâtre de la Renaissance — Théâtre Italien, par Octave Fouque. 1 vol. en 8. 5 fr.

La Musique en Russie, par César Cui. 1 vol. en 8. 5 fr.

Verlag von Sam. Lucas in Elberfeld.

Tappert, Wilhelm, Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. 7 Bogen gr. 8° broschirt, mit Bildniß, Facsimile und Autogrammen des Meisters. Preis 2 Mk.

Wilhelm Tappert ist, als einer der hervorragendsten Kenner des Wirkens und der Werke Richard Wagner's, der berufenste Biograph desselben. In dem vorliegenden Lebensbild verwerthet er den großen Schatz seiner Jahrzehnte hindurch mit strengster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Sammlungen aller von Wagner vorgenommenen oder über ihn erfolgten Publikationen; indem er das Leben und die Thaten des Verewigten in wahrheitsgetreuen Farben schildert, bringt er zahlreiche neue, bisher unbekannte Momente und veröffentlicht zum ersten Male durch den Druck mehrere Aufsätze und Compositions-Fragmente des Meisters.

In allen Buchhandlungen zu haben.

F. Reinboth (früher **Gebr. Senf**) in **Leipzig.**

Richard Wagner-Litteratur.

Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Rich. Wagners, brosch. M. 1.50.
eleg. gebunden m. G. M. 2.25.
v. Hausegger, Rich. Wagner und Schopenhauer, brosch. M. —.75.
Plüddemann, Aus der Zeit — für die Zeit, Aphorismen. II. Aufl. brosch. M. 2.—.
eleg. gebunden M. 2.75.
—„— **Die Bühnenfestspiele in Bayreuth.** II. Ausg. brosch. M. —.60.
v. Wolzogen, Das musikalische Drama von Ed. Schuré, brosch. M. 3.50.
eleg. geb. mit rothem Schnitt M. 4.50.
—„— **Die Tragödie in Bayreuth** (Erläuterungen zum Nibelungen-Drama), broschirt M. 1.—.
—„— **Die Sprache in Rich. Wagner's Dichtungen,** brosch. M. 1.20.
—„— **Poetische Lautsymbolik,** brosch. M. —.75.
—„— **Was ist Styl? Was will Wagner? Was soll Bayreuth?** brosch. M. 1.—.
—„— **Unsere Zeit und unsere Kunst,** brosch. M. 3.75.
—„— **Thematischer Leitfaden** (Führer) durch die Musik von:
„Der Ring des Nibelungen." Wohlfeile Ausgabe, brosch. M. 1.—.
elegant gebunden M. 1.50.
„Parsifal", brosch. M. 2.—.
elegant gebunden M. 2.50.
desgl. feine Ausgabe auf Velinpapier gedruckt, brosch. M. 3.—.
elegant gebunden M. 3.75.
„Tristan und Isolde", brosch. M. —.75.
—„— **Führer** durch die Musik von **„Der Ring des Nibelungen."** I., II., III., IV. Abend, brosch. M. —.40.
—„— **Guide** through the music of **„The Ring of the Nibelung",** brosch. M. 2.—.
elegant gebunden M. 2.50.
Stohn, Richard Wagner und seine Schöpfungen M. 2.50.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Verlag von Julius Bohne, Berlin.

Richard Wagner und die Zukunftsmusik. Von Otto Friese. M. —. 75.

Wagner's Sterbehaus (Palazzo Vendramin Calergis in Venedig). Cab.-Form. M. —.75.

Eben erschien:

Chorgesang-Schule für Knaben-, Frauen- und Männerstimmen von den allerersten Anfangsgründen an zum Schulgebrauch und für Gesangvereine. (Neue Orthographie.) Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Verfasst von **Cyrill Kistler.** Von den allerersten Autoritäten als das beste Werk dieser Gattung bezeichnet. Preis 2 Mk. 25 Pf. Bei Bestellungen von 25 Exemplaren — **direkt beim Verfasser „Bad Kissingen"** das Exemplar 1 M. 50 Pf. — Im Buchhandel zu beziehen durch **Philipp Hailmann** in Bad Kissingen. Alleinverlag für die Schweiz und Elsass-Lothringen **Gebr. Hug** in Zürich.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1886.

Zu Richard Wagner's „Parsifal" sind in meinem Verlage erschienen:

Neun photogr. Scenenbilder aus „Parsifal"

in drei Grössen „Cabinet, Folio und Royal"
nach Original-Carton von **C. Ritter.**

Ferner **Briefbogen** und **Couverts, Cartes de correspondance** mit Citaten und Motiven aus „Parsifal" und „Tristan und Isolde", **reich illustrirte Correspondenzkarten** mit Bezug auf die Festspiele, Bayreuth und Richard Wagner.

Heinrich Heuschmann jun.
Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Johannes Kevitsch

Pianoforte- & Harmonium-Fabrikant

Stimmer an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin
seit September 1878.

Berlin S. W.,
Wilhelmstrasse 147 am Bellealliance-Platz.

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
(vormals Fr. Bruckmann) München.

Gallerie

Deutscher Tondichter.

12 Brustbilder in Photographien nach Original-Gemälden
von
C. JÄGER.

1. Bach. 2. Händel. 3. Gluck. 4. Haydn. 5. Mozart.
6. Beethoven. 7. Schubert. 8. Weber. 9. Mendelssohn.
10. Schumann. 11. Meyerbeer. 12. Wagner.

Die vollständige Sammlung in eleganter Mappe:
60, 12 und 6 M.
Einzelne Blätter: 15, 9, 5, 1 und ½ M.
Kupferstichausgabe in eleg. Mappe 36 M.

Verlag von C. F. Peters, Leipzig und Berlin:

Der Ring des Nibelungen.
Eine Studie von **Franz Müller.**

Richard Wagner, Kaisermarsch.
Für Pianoforte. Von Tausig.

Verlag von **Theodor Barth**, Berlin:

Rich. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin nach Sage, Dichtung und Musik. Von H. v. Wolzogen, R. Nolte u. E. v. Hagen. M. 1. 50.

Tappert. Für und Wider. Eine Blumenlese aus den Berichten über die Aufführungen des Bühnenweihfestspiels Parsifal.

Hagen, Edm. v. Die Bedeutung des Morgenweckrufes in Rich. Wagner's Bühnenweihfestspiel Parsifal. M. 1. 20.

— Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst. M. 3. —

Verlag der **C. H. Beck**'schen Buchhandlung, Nördlingen:

Schletterer, H. M. Rich. Wagner's Bühnenfestspiel.

Verlag von **W. Weber**, Berlin:

Wolzogen, Hans v. Der Nibelungenmythos in Sage und Litteratur. M. 2. 40.

Verlag von **C. A. Challier & Co.**, Berlin;

Engel, H. Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Kritische Studie. M. 1. —

Verlag der **Schletter**'schen Buchhandlung (E. Franck), Breslau:

Richard Wagner's Nibelungen. Besprochen von Max Kalbeck. M. 1. 50.

Richard Wagner's Parsifal. Besprochen von Max Kalbeck. M. 1. 50.

Carl Merhoff's Verlag, München:

Borges, H. Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Eine Studie. M. 1. —

Herrmann, Dr. Franz. Richard Wagner. M. 1. —

Marr, Ed. Erinnerungsblatt an das musikal. Kunstgetriebe der fünfziger Jahre in Weimar unter Fr. Liszt. M. —. 30.

Verlag von **Heinr. Schmidt & C. Günther**, Leipzig:

La Mara. Der Ring des Nibelungen. M. 1. —

Verlag der **Du Mont-Schauberg**'schen Buchhandlung in Köln:

Mohr, Dr. Wilh. Das Gründerthum in der Musik.

— Rich. Wagner und das Kunstwerk der Zukunft im Lichte der Bayreuther Aufführung betrachtet.

Verlag von **Fr. Kistner**, Leipzig:

Richard Wagner-Marsch.
Für Pianof. zu vier Händen von **H. Zopff.**
M. 1. 50.

Schroedel & Simon, Verlag, Berlin:

Hinrichs. Richard Wagner und die neuere Musik.

Verlag der **Laupp**'schen Buchhandlung, Tübingen:

Kaufmann, Dr. Emil. Entwickelungsgang der Tonkunst. M. 1. —

Köstlin, Dr. Karl. Richard Wagners Tondrama: Der Ring des Nibelungen. M. 1. —

Verlag von **Heinr. Matthes**, Leipzig:

Müller, Franz. Richard Wagner und das Musikdrama. M. 3. —

Brendel, Franz. Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. M. 3. —

Librairie **Fischbacher**, Paris, 33 rue de Seine:

Beauqier, Charles. La Musique et le Drame. Etude d'esthétique. Fr. 3. 50.

Noufflard, Georges. Rich. Wagner d'après lui-même. Fr. 3. 50.

Soubies, Albert, et **Malherbe, Charles.** L'oeuvre dramatique de Rich. Wagner. Fr. 3. 50.

Preis-Ausschreiben.

Die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung setzt für eine Composition — einen frischen vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung —, welche der „Tonkunst" beigelegt werden soll, einen Preis von **300 Mark** aus. Die Namen der Componisten sind in einem verschlossenen Couverte einzureichen, welches das gleiche Motto trägt wie die Arbeit. Auf der Arbeit selbst darf der Name des Verfassers nicht angegeben sein. Die Composition wird durch Zahlung des Preises Eigenthum der Verlagshandlung. Als letzter Abgabetermin wird der 1. Oktober d. J. festgesetzt. **An der Concurrenz können sich nur Abonnenten der „Tonkunst" betheiligen, die Arbeiten von Nichtabonnenten bleiben unberücksichtigt.** Die Expedition der „Tonkunst" wird für ihre Abonnenten von jetzt ab jährlich einen Preis von 300 M. für eine Concurrenzarbeit aussetzen.

Ilfeld am Harz, Juni 1886.

Ch. Fulda, Verlag der „Tonkunst".

H. O. Miethke, Wien.
Neuer Markt 13, I. Stock.
Verlagskunsthandlung u. permanente Kunstausstellung.

Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Original-Portraits von Richard Wagner in verschiedenen Formaten in Photographie und Photogravüre.

Original-Aufnahmen der Münchener Hauptdarsteller des Nibelungen-Ringes. Cabinetformat à M. 1. 50.

„Dem Meister." Ein Huldigungsblatt, Richard Wagner gewidmet. Photographie nach dem Original-Oelgemälde von Professor Ferdinand Keller. Grösse I M. 18. —, II M. 7. 50., III M. 3. —, IV M. 1. —

Photographische Reproductionen nach Gemälden alter und moderner Meister. Portraits berühmter Zeitgenossen u. a. m.

Completer Verlagskatalog fco. gegen M. 0,70.

Verlag von ***Wilhelm Braumüller*** *in* ***Wien.***

Beethoven, Liszt, Wagner.

Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts.

Von **Dr. Ludwig Nohl.**

Mit dem Bildnisse des Verfassers.

gr. 8. XII u. 227 S. 1874. Preis 6 Mark.

RICHARD WAGNER'S

sämtliche Werke

hält stets vorrätig und liefert zu **günstigsten Bezugsbedingungen** die

Musikalienhandlung von **P. Pabst** in **Leipzig.**

NB. Cataloge gratis und franco.

Wiener Musikalische Zeitung

(erscheint seit 15. Sept. 1885 alle 8 Tage).

Eigenthümer, Herausgeber und verantwortlicher Redacteur:

Emerich Kastner,

Verfasser des **ersten „Richard Wagner Cataloges"** (J. André, Offenbach a. M. 1878), des **„Richard Wagner Calender"** (1. u. 2. Aufl. Carl Fromme, Wien 1882, 1883), des **„Handbüchleins für Parsifal Pilger"** (M. Perles, Wien 1884) und einer **„Bibliographie der Briefe Richard Wagners"** (J. Wallishauser, Wien 1885.

Abonnementspreise:** für **Wien,** ganzjährig (ca. 48 Nummern) 2 fl. 50; für **Oesterreich-Ungarn** fl. 3. —; für **Deutschland** M. 6. —; für sämmtliche **Staaten** des **Weltpostvereins** M. 7. — **inclusive Porto.

Die „Wiener Musikalische Zeitung", das billigste und reichhaltigste Musikblatt Oesterreichs und Deutschlands ist ein vollkommen unabhängiges, gänzlich unpartheiisches Fachblatt; es bringt Aufsätze und Abhandlungen der bedeutendsten Musikschriftsteller, (u. a. Dr. Herm. Eichborn, Ed. von Hagen, Carl Kipke, Aug. Lesimple, Rich. Pohl, Dr. Santen Kolff, Wilh. Tappert etc.) und vertritt mit Entschiedenheit den Standpunkt Wagner-Liszt. Jede Nummer enthält eine interessante Rubrik „Wagneriana" und eine beinahe vollständige Bibliographie des Buch- und Musikalienmarktes, sowie eine, sowohl musikalische als politische Blätter umfassende Zeitungs-Revue.

Das Abonnement kann jeden Tag begonnen werden, complette Exemplare sind stets vorräthig; Probe-Nummern in beliebiger Anzahl stehen gratis und franco zu Diensten.

Redaction und Administration:
Wien VIII, Bennogasse 14.

Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Gesammelte Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Zehn Bände.

Band I—IX à M. 4,80. broch., M. 6,—. geb.
Band X M. 6,—. broch., M. 7,50. geb.

Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.

Aus der Werkstatt des Schauspielers. Dramaturgische Aufsätze von Eduard Ferd. Frey.

Inhalt: 1. Nachahmer und Künstler. 2. Ueber Auffassung der Rollen. 3. Ueber Regie, Prüfung und Annahme der eingesandten Stücke und Vertheilung der Rollen. Die Leseprobe. Die Decorationsprobe. Die Arrangirprobe. Die Theaterproben. Die Haupt- oder Generalprobe. 4. Dilettantismus. 5. Virtuosenthum.

Das Buch „Aus der Werkstatt des Schauspielers" verfolgt den Zweck, nicht nur den Angehörigen des Theaters, sondern auch dem größeren Publikum das Wesen der Bühnenkunst, wie es gegenwärtig ist, und wie es sein sollte, vorzuführen und ihnen gleichzeitig auch eine richtige Anleitung zum Komödienspiel zu geben.

Shakespeare-Studien von Ernesto Rossi. Mit einer Biographie des Künstlers. Aus dem Italienischen von Hans Merian. 20 Bog. gr. 8°. Geh. 4 M., eleg. geb. 5 M.

Soeben erschien:

Hans Makart und seine bleibende Bedeutung von ***Robert Stiassny.*** 2 Bog. gr. 8°. mit einer Radirung von Hecht (Makart im Costüm darstellend). ***Preis 1 M.***

Obige Brochure bildet gleichzeitig das Schlussheft der **Sammlung kunsthistorischer Vorträge.** Cplt. 12 Hefte 10 M.

Ausgewählte Lieder mit Bildern von Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn, Haydn, Schubert, Schumann, Taubert, Chopin, Brahms etc. Mit Illustrationen von Berliner, Düsseldorfer und Münchener Künstlern. 82 Seiten eleg. Notendruck, Gesang und Piano mit 16 Illustrationen und farbigen Randverzierungen. ***2. billige Ausg.,*** eleg. Prachtband. Preis ***15 M.,*** cart. ***10 M.***

Zum ersten Male werden hier die herrlichen Liederschätze unserer klassischen Musik in einer Grösse und Würde ihrer Meister entsprechenden **„Illustr. Prachtausgabe"** herausgegeben. — Die reiche Ausstattung macht dieses Liederalbum zu einem geeigneten Geschenk für alle musikalischen Frauen und Jungfrauen.

***Schwalm, R.,* Zwölf Miniaturphantasien** über Wagner's Opern: »Rienzi«, »Holländer«, »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Meistersinger«, »Tristan«, »Nibelungenring«, »Parsifal«. Preis 2 Mark.

Pädagog. Jahresbericht: »Etwas vorgeschrittenen Elementaristen auf der Mittelstufe, die sich auch gern an Wagner's Themen ergötzen wollen, sehr zu empfehlen.«

Schwalm, R.,* Wagner-Album.** ***12 Salonphantasien für Pianoforte. Preis 2 Mark.

Pädagog. Jahresbericht: »Eine interessante Anthologie aus den Tondramen des verewigten deutschen Meisters. Da präsentiren sich Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung und sogar der Schwanengesang Wagner's, der Parsifal, Alles in freien Umschreibungen. Interessant ist die Fuge über ein Thema aus Parsifal.«

***Mertke, E.,* Konzert-Paraphrasen** für Pianoforte über Wagner's Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung à M. 1.—; Parsifal M. 2. —.

☞ Klavier-Lehrer: Es ist dem Komponisten gelungen, trotz der verschiedenen herangezogenen Motive, einheitliche Konzertstücke, wirklich fein und geschickt gearbeitete Klaviersätze zu schaffen, die wir vorgeschrittenen Klavierspielern mit Freuden empfehlen.

Steingräber Verlag, Hannover.

Durch jede Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlung, ſowie Poſtexpedition für 2 Mark pro Quartal von 13 Nummern à 12 Seiten in 4° zu beziehen:

Muſikaliſches Wochenblatt.

Organ für Muſiker und Muſikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger:

E. W. Fritzſch,

Leipzig, Königsstrasse 6.

Probenummern gratis und franco.

Richard Wagner ſchrieb unterm 13. Nov. 1882 an den Redacteur: „Ihr Blatt macht mir immer Freude; es iſt und bleibt mein Leibblatt".

Revue Wagnérienne

mensuelle.

SECONDE ANNÉE.

Directeur-fondateur: EDOUARD DUJARDIN.

Collaborateurs:

M. M. Bonnier, de Brayer, Chamberlain, Fourcaud, Hennequin, Huysmans, Mallarmé, Meudès, Rod, Schuré, Soubies, Villiers de l'Isle-Adam, Wilder, H. v. Wolzogen, de Wyzewa, etc.

Illustrations (lithographies) par *M. M. Fautin-Latour, Odilon Redou, Félicien Rops.*

Bureau: rue Blanche, 79, **PARIS.**

Depuis le 8 Février 1885, date de son apparition, la Revue paraît régulièrement le 8 de chaque mois. Une édition spéciale de luxe est tirée sur grand papier du Japon.

PRIX DES ABONNEMENTS

(avec les illustrations)

un an: Paris, 12 frs.; France, 13 frs.; Etranger, 14 frs.; six mois: la moitié.

Envoi gratis et franco de numéros-spécimens.

Verlag von Johann André
in Offenbach a. M.

Iver Holter op. 5.

Vier Duos für Pianoforte und Gesang.

Preis M. 2. —

Verlag von Christian Kaiser, München:

Bericht
an
Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern
über
eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.
Von
Richard Wagner.
gr. 8°. 3¼ Bog. brosch. Preis M. 1.—

Die Meistersinger von Nürnberg.
Ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Rich. Wagners.
Von
Franz Müller.

Tristan und Isolde
nach Sage und Dichtung.
Ein Skizzenbild.
Zur Einführung in das Drama Richard Wagners.
Von
Franz Müller.
gr. 8°. 18 Bog. brosch. M. 3. —

Verlag von A. Doneckers Kunst- und Musikal.-Handlung (A. Hasdenteufel) Mannheim.

D'r Hannes von Böhl
in de erschde
Mannemer Niewelunge-Uffführunge
vum Richard Wagner.
Preis M. 1. —

Verlag von Gebrüder Henninger Heilbronn.

Die Niflungasaga
und das
Nibelungenlied.
Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Heldensage.
Von
A. Raßmann.

Verlag von Braun & Weber, Königsberg.

Richard Wagner.
Ein Wort der Aufklärung
über dessen
Nibelungen-Trilogie.
Von
Gustav Dullo.

Verlag von J. Gutmann
(k. k. Hofopernhaus) Wien.

Richard Wagner und die nationale Idee.
Von
Adalbert Horawitz.

Richard Wagner-Gallerie.

Photographien nach Cartons von W. v. Kaulbach und Th. Pixis.

In 2 Theilen.

Enthaltend: I. Theil: Bilder aus Lohengrin, Tannhäuser, Meistersinger, Fliegender Holländer, Tristan und Isolde, Walküre, Rheingold, Rienzi, Parsifal.

II. Theil; Siegfried, Götterdämmerung, Walküre, Meistersinger, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Rienzi, Lohengrin.

Jeder Theil 18 Blatt in Cabinetformat in eleg. Callicomappe M. 18. —
„ „ 18 „ in Folioformat „ „ „ „ 55. —
Einzelne Blätter in Cabinetformat M. 1. —, Folioformat . à „ 3. —
Royalformat à M. 9. —, Facsimileformat M. 36. —

Verlag von Hanfstaengl's Nachfolger in Berlin.

Musikalische Rundschau.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Herausgeber und Verleger: **Julius Engelmann.**

Unter Mitarbeiterschaft der Herren: Prof. *H. Bellermann* (Berlin), Prof. *J. Dachs*, Prof. *A. Door* (Wien), Prof. *H. Ehrlich* (Berlin), Prof. *Jul. Epstein* (Wien), *P. Ettinger* (Breslau), *Jac. Fischer* (Wien), *E. Frank*, Hofkapellmeister (Hannover), *J. N. Fuchs*, k. k. Hofkapellmeister, *J. P. Gotthard*, *E. Ritter v. Hartmann*, *V. v. Herzfeld* (Wien), *Jul. Heller* (Triest), *R. Heuberger*, *Jos. Hiebsch* (Wien), *A. Hřimalý* (Czernowitz), *E. Kirschbaum* (Wien), *Otto Kitzler* (Brünn), Dr. *W. Kienzl* (Graz), *J. Lehnert* (Breslau), Prof. *Leschetitzky* (Wien), Dr. *A. Levinsohn* (Berlin), *E. Liebich* (Hamburg), *R. Mandl* (Paris), *E. Mandyczewski* (Wien), Frl. *Anna Morsch*, *M. Moszkowski* (Berlin), *F. Mottl*, Hofkapellmeister (Karlsruhe), *C. v. Mikuli* (Lemberg), *A. Niggli* (Aarau), *E. Peschkau* (Frankfurt a. M.), *J. Pembaur* (Innsbruck), *C. F. Pohl* (Wien), *Richard Pohl* (Baden-Baden), Dr. *L. Procházka* (Hamburg), Prof. *A. Prosniz* (Wien), Frl. *L. Ramann* (Nürnberg), *H. Ruff*, *J. Schalk*, Dr. *Aug. Schmidt*, *Hans Schmitt*, Dr. *Gust. Schönaich*, Dr. *H. M. Schuster* (Wien), *O. Schwalm* (Leipzig), Prof. *W. Speidel* (Stuttgart), *Xaver Scharwenka* (Berlin), *R. Steenbock* (Birmingham), *Fritz Wallerstein* (Dresden), *C. Weber* (London), *Aug. Wellmer* (Königsberg), Prof. *L. A. Zellner* (Wien), *Jos. Zöhrer* (Laibach) u. v. A., eine Reihe von Namen, welche gewiss dafür bürgen, dass das neue Blatt seinen Lesern in jeder Beziehung nur Fachliches und Gediegenes bietet.

Die **„Musikalische Rundschau"** erscheint am 1., 10. und 20. eines jeden Monats. Ihre Tendenz soll, ohne Exclusivität nach was immer für einer Richtung, die **des Fortschrittes** sein, ihr **Inhalt reich und mannigfaltig**, und dem Fachmusiker wie dem Laien Anregung und Belehrung in allen Zweigen der **Musik, Musikwissenschaft** und **Musikgeschichte** bieten.

Der Abonnements-Preis beträgt für Oesterreich-Ungarn ganzjährig fl. 5. —, vierteljährig fl. 1. 50., für Deutschland ganzjährig Mk. 10. —, vierteljährig Mk. 3. —, für alle übrigen Länder ganzjährig Frcs. 15. —, vierteljährig Frcs. 5. — incl. directer Zustellung per Post.

Die „Musikalische Rundschau" ist zu beziehen durch die Administration des Blattes, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Redaction und Administration der „Musikalischen Rundschau": **Em. Wetzler** (Jul. Engelmann), **Wien I.**, Kärntnerring No. 11.

Verlag von **Otto Wigand** in **Leipzig.**

Deutsche Kultur- und Sittengeschichte.

Achte, verbesserte und ergänzte Auflage.

Mit dem Porträt des Verfassers. 8 M. Geb. 9 M. 50 Pf.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** erschien soeben:

Die

Kunst des musikalischen Vortrags

Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vokal- und Instrumentalmusik

von

Mathis Lussy.

Nach der fünften französischen und ersten englischen Ausgabe von

Lussy's „Traité de l'Expression musicale"

mit Autorisation des Verfassers übersetzt und bearbeitet von

Dr. Felix Vogt.

Mit 515 Notenbeispielen. — In 8. Geheftet M. 4. — netto, in Leinwandband M. 5. — netto, in Halbfranz M. 7. — netto.

Verlag der Grau'schen Buchhandlung in Bayreuth:

Die Musik

in ihrer

kulturhistorischen Entwickelung und Bedeutung von den ältesten Zeiten bis auf Richard Wagner.

Von

Lorenz Krauzold.

Das

Richard Wagner-Theater

zu Bayreuth.

Photographie. Cabinetformat.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20563 7223